



## Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 3 | 2012

"Iter" et "locus". Lieu rituel et agencement du décor  
sculpté dans les églises romanes d'Auvergne

---

# Chapitre V – Saint-Marcellin de Chanteuges : une singulière évocation du monde créé

Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1810>

DOI : 10.4000/imagesrevues.1810

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,  
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

### Référence électronique

Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, « Chapitre V – Saint-Marcellin de Chanteuges : une singulière évocation du monde créé », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 3 | 2012, mis en ligne le 21 novembre 2012, consulté le 01 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1810> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1810>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 février 2021.



*Images Re-vues* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

---

# Chapitre V – Saint-Marcellin de Chanteuges : une singulière évocation du monde créé

Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar

---

## Présentation de l'édifice

- 1 Une église romane du Moyen Age sur un promontoire du Massif central, isolée, loin des grandes routes commerciales, mais possédant certains des plus beaux chapiteaux de l'Auvergne ; une église où l'on cherchera en vain la moindre sculpture représentant une scène biblique, où les images les plus soignées figurent des porteurs de moutons, des hommes et des femmes nus se mélangeant à la végétation : voilà ce qui a fait la célébrité de Chanteuges (fig. 1).



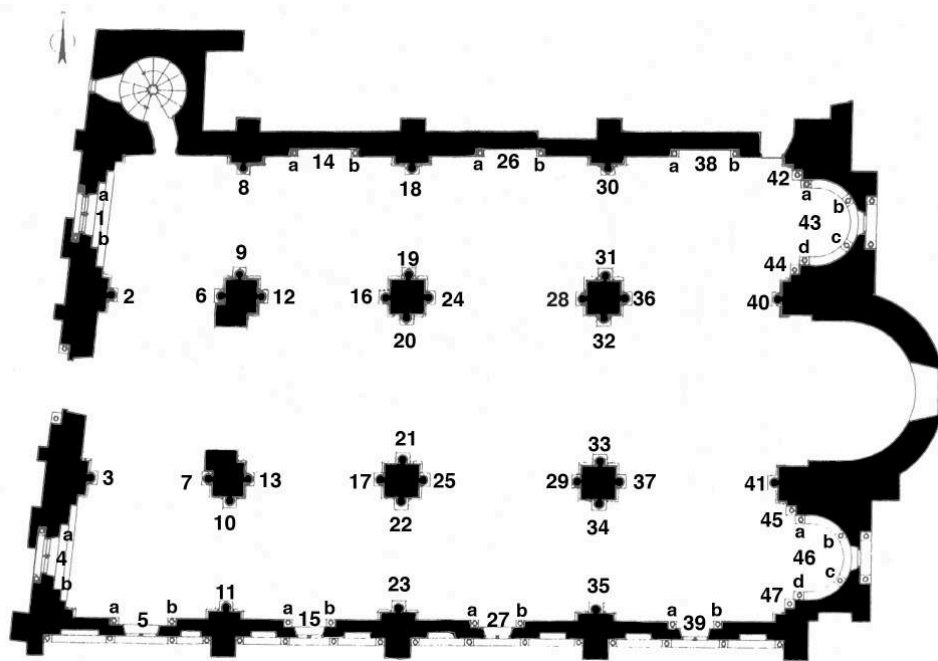
Fig. 1



Le prieuré Saint-Marcellin de Chanteuges

- 2 De fait, ce prieuré diffère en bien des points des autres ensembles analysés dans les chapitres précédents. Par son emplacement géographique tout d'abord : situé près de Langeac, sur les rives de l'Allier, à l'extrémité sud du diocèse de Clermont, il se trouve relativement éloigné de Mozat, Saint-Nectaire et Notre-Dame-du-Port ; par la simplicité de son parti-pris architectural surtout : dotée d'un plan basilical strict, l'église se distingue des édifices de Basse-Auvergne par l'absence de transept et de déambulatoire (fig. 2).

Fig. 2

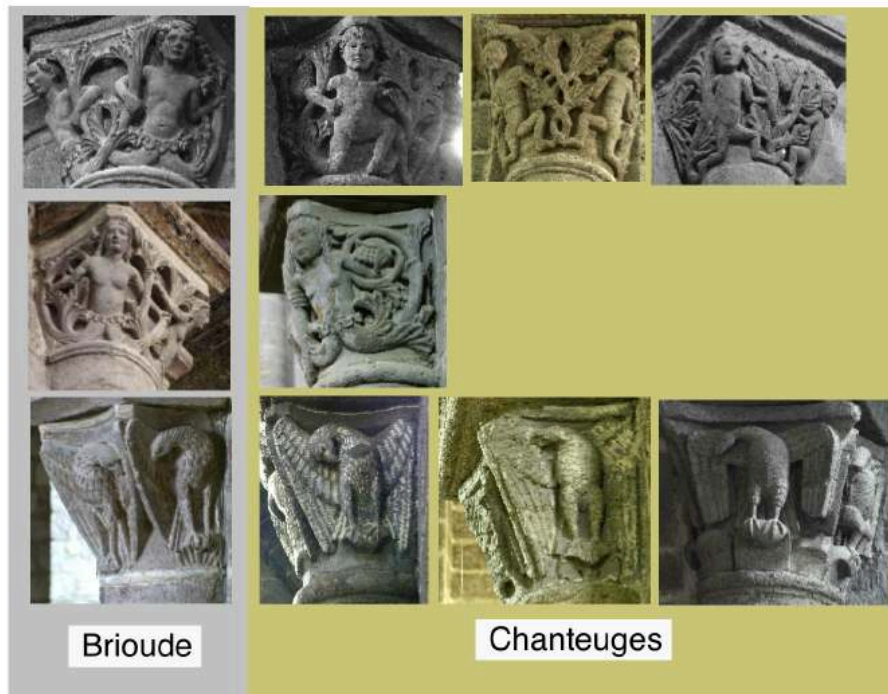


Plan de l'église Saint-Marcellin de Chanteuges (avec numérotation des chapiteaux)

- 3 Malgré ses singularités par rapport à notre corpus, cet édifice mérite d'y être associé. Non seulement parce qu'il présente une iconographie exceptionnelle qui, on le verra, fait largement écho à celle de Saint-Pierre de Mozat, mais aussi parce que sa simplicité architecturale oblige à penser comment la répartition des lieux iconographiques, analysée précédemment dans des édifices plus complexes, s'adapte à un parti-pris radicalement différent.
- 4 Un autre élément donne une importance particulière à cette église. Dans la carence généralisée de documentation historique relative aux édifices romans d'Auvergne, Chanteuges bénéficie d'un acte de 1137 qui témoigne du changement de statut de l'établissement monastique : celui-ci perd sa dignité d'abbaye pour devenir un prieuré rattaché à La Chaise-Dieu<sup>1</sup>. Ce bouleversement est considéré par une majorité de chercheurs comme étant à l'origine de l'édifice roman, qui daterait donc des années 1140. La chronologie des églises d'Auvergne étant largement relative, cette datation implique en retour celle de nombreux autres édifices et fournit l'un des arguments principaux des partisans d'une datation « basse » des églises de cette région<sup>2</sup>.
- 5 Sans revenir sur ce débat (voir chapitre II), il convient ici de rappeler pourquoi nous optons, après Jean Wirth, pour des datations hautes des édifices de notre corpus, ce qui nous conduit, dans ce cas, à situer la construction de l'édifice actuel à l'extrême fin du XI<sup>e</sup> siècle. L'abbaye de Chanteuges a été fondée en septembre 936 par Cunibert, prévôt du chapitre de l'importante église Saint-Julien de Brioude, ce qui implique un lien très fort entre les deux établissements ecclésiastiques. Leur proximité à la fois géographique et filiale est manifeste dans l'iconographie de Chanteuges qui reprend plusieurs des chapiteaux les plus emblématiques de l'église-mère, avec notamment la mise en évidence, dans les deux édifices, d'hommes et de femmes végétalisés. Dans la mesure où la phase de reconstruction de Saint-Julien de Brioude correspondant à ces chapiteaux commence en 1066, il semble raisonnable de supposer une reconstruction

de Chanteuges à la suite de celle Brioude, c'est-à-dire dans les années 1080-1090<sup>3</sup>, en partie par les mêmes artisans<sup>4</sup>.

Fig. 3



Citations de chapiteaux de Saint-Julien de Brioude dans l'église Saint-Marcellin de Chanteuges

- 6 Si la charte de 1137 a si souvent été citée comme *terminus a quo*, c'est avant tout parce que Raymond, l'abbé de Chanteuges, y décrit son monastère en ruine (« *videns temporibus meis Cantojolense monasterium ad tantam destructionem pervenisse* »), transformé en place forte et servant de repère à des voleurs et des assassins (« *receptaculum esset predonum et homicidarum* »). Certes, la présence de fortifications est encore visible, dans un site très propice à une structure défensive, mais la dégradation matérielle et morale de l'abbaye dénoncée par cet acte est sans doute à prendre avec prudence. Comme le fait remarquer avec justesse Alain Dierkens, « pour l'historien familiarisé avec le discours "réformateur" médiéval (réformes monastiques ou plus largement manifestations de ce qu'il est convenu d'appeler la réforme grégorienne) les allusions au laxisme, au manque de rigueur dans l'observance de la règle, au non-respect des autorités, aux collusions avec le monde laïc, à la présence de "brigands" dans un lieu sacré [l'auteur donne, en note, l'exemple de Chanteuges], sont des arguments rhétoriques tellement fréquents, qu'à moins de recoupements particulièrement significatifs ou d'arguments complémentaires, on ne peut les prendre au pied de la lettre »<sup>5</sup>. La description dramatique que Raymond fait de son abbaye lorsqu'il vient l'offrir à La Chaise-Dieu peut parfaitement se lire comme une façon de légitimer le changement de statut de l'abbaye et son rattachement à la sphère casadéenne. Elle pourrait témoigner d'une modification des rapports de force entre les deux grands établissements ecclésiastiques de la région (La Chaise-Dieu et Saint-Julien de Brioude), plutôt que d'une véritable ruine de l'abbaye de Chanteuges<sup>6</sup>. La dimension

régionale du conflit, dans lequel cette dernière n'était sans doute qu'un pion, se manifeste notamment par les compensations matérielles que les chanoines de Saint-Julien de Brioude exigent à La Chaise-Dieu pendant près d'un siècle, en échange de la perte de leur ancienne dépendance<sup>7</sup>. En tout état de cause, il serait difficilement compréhensible, dans l'hypothèse d'une datation basse, que les reconstructeurs de l'édifice aient commandé sept chapiteaux faisant explicitement référence à l'ancienne abbaye-mère, avec laquelle ils étaient alors en conflit ouvert<sup>8</sup> (fig. 3).

Fig. 4



Le mur nord vu depuis l'emplacement du cloître. Photo : J. Gourbeix, Ministère de la Culture (France) - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine - diffusion RMN



Fig. 5



Saint-Marcellin de Chanteuges, façade occidentale, restes de l'avant-corps. Photo : J.-E. Durand, 1887, © Ministère de la Culture, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, 2000.

- 7 Tel qu'il se donne à voir aujourd'hui, le monastère porte la trace des nombreuses modifications qu'il a subies au cours de son histoire. Quelques éléments demeurent d'un premier édifice, peut-être contemporain de la fondation de l'abbaye en 936. Il s'agit essentiellement de l'abside construite à flanc de falaise, d'éléments de maçonnerie dans la façade occidentale et des premières piles de la nef (la conservation de ces vestiges explique que la première travée de l'église soit plus courte que les autres). Il ne reste pratiquement rien des bâtiments monastiques, du cloître et des murs d'enceinte du XI<sup>e</sup> siècle ; et l'église elle-même, dont on situe la construction à la fin de ce siècle, a subi d'importants changements : la porte nord donnant sur le cloître a été obturée<sup>9</sup> (fig. 4) et, surtout, l'avant-corps qui venait se greffer sur la porte occidentale a entièrement disparu. Ce massif occidental, dont les traces sont encore visibles sur les photographies du XIX<sup>e</sup> siècle, comportait vraisemblablement un étage qui pouvait être une tribune largement ouverte sur la nef (fig. 5)<sup>10</sup>. Ce sont les travaux entrepris par l'abbé de La Chaise-Dieu, Jacques de Saint-Nectaire (1491-1518), qui donnèrent à Chanteuges son aspect actuel, puisqu'il rénova largement le monastère et fit notamment revoûter l'édifice et modifier ses ouvertures (façade occidentale, collatéral sud, abside)<sup>11</sup>. Peut-être au cours de cette campagne un clocher fut-il monté sur la première travée du bas-côté nord, où quelques petits chapiteaux romans à feuilles lisses furent réemployés. Au cours des siècles suivants, l'apparence extérieure de l'édifice a encore évolué, des constructions annexes venant se greffer sur l'église. Ces différents travaux, associés aux importantes rénovations des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, gênent l'analyse iconographique de l'extérieur de l'édifice qui, dans l'état actuel, ne présente que des chapiteaux végétaux, à l'exception d'une petite tête de chat (?), perdue dans le feuillage du chapiteau le plus oriental du mur sud. Par bonheur, les remarquables chapiteaux romans de l'intérieur n'ont pratiquement pas été touchés par ces rénovations et la quasi-totalité du patrimoine sculpté des parties basses est visible

aujourd'hui, à l'exception peut-être des chapiteaux qui auraient pu se trouver de part et d'autre de la fenêtre de l'abside, agrandie à l'époque gothique<sup>12</sup>.

## Singularités iconographiques (et organisation liturgique)

- 8 On l'a dit : par rapport aux autres édifices de notre corpus, l'abbatiale de Chanteuges se singularise par l'extrême simplicité de son parti-pris architectural qui, en excluant transept et déambulatoire, donne le sentiment d'une église de petite taille, alors même qu'elle a pratiquement l'ampleur de celle de Saint-Nectaire<sup>13</sup>. Cette impression est encore accentuée par le choix de travées très amples (quatre suffisent à couvrir les 32 mètres de l'édifice), ce qui donne une grande visibilité aux chapiteaux, mais implique aussi qu'ils soient en nombre plus restreint. Cette originalité se répercute et se prolonge dans le domaine de la sculpture où les choix iconographiques témoignent d'une étonnante restriction thématique. C'est tout d'abord l'omniprésence du végétal qui frappe le visiteur, les chapiteaux à figures, c'est-à-dire présentant des éléments humains ou animaux, ne sont que 14 (pour un total de 62 chapiteaux)<sup>14</sup>. Au sein de cet ensemble, deux motifs (les paires d'hommes végétalisés et les triades d'aigles) sont représentés chacun à trois reprises, ce qui réduit davantage encore la variété iconographique de cet ensemble, mais densifie les relations en son sein. En définitive, si on tient compte de ces répétitions, on dénombre seulement dix thèmes ou motifs différents traités dans ce vaste édifice ! De fait, la triple absence d'une nef étirée, d'un déambulatoire et surtout d'un ample ensemble sculpté associé au sanctuaire empêche ici la mise en place d'un *iter* comparable à celui des églises majeures de Basse-Auvergne et oblige à penser une organisation de l'espace et un agencement du décor sculpté différents. Sur quels éléments pouvons-nous nous appuyer ?

Fig. 6



La porte (murée) de l'abbatiale donnant accès au cloître



- 9 Aucune source textuelle ne nous renseigne sur les usages liturgiques propres à l'abbaye aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles<sup>15</sup>, mais quelques indices archéologiques autorisent à formuler des hypothèses. Les deux portes permettant d'accéder à l'édifice semblent pouvoir être associées à des occasions différentes, voire des publics spécifiques. Celle, aujourd'hui murée, du bas-côté nord était sans doute largement associée au quotidien de la vie monastique. Reliant l'église au cloître et aux bâtiments conventuels, elle était empruntée plusieurs fois par jour pour se rendre aux messes et aux offices. Son portail est doté d'une modénature particulièrement soignée, avec notamment un cordon à billette et des impostes à damiers (fig. 6). Le portail occidental, quant à lui, est dépourvu de toute décoration (mais il était précédé de l'avant-corps qui pouvait posséder son propre portail) et devait être utilisé pour des occasions liturgiques particulières (fêtes majeures, processions, funérailles...). L'*ordinaire* de Chanteuges, tardif par rapport à la période qui nous intéresse, mentionne que pour la fête des Rameaux, les clercs (et les laïcs ?) de l'église paroissiale Saint-Saturnin se rendaient devant l'église (*infra ecclesiam*). C'est sans doute devant cette porte, la seule que puissent emprunter les personnes extérieures à la communauté monastique, que le rituel du dimanche des Rameaux était accompli.

Fig. 7



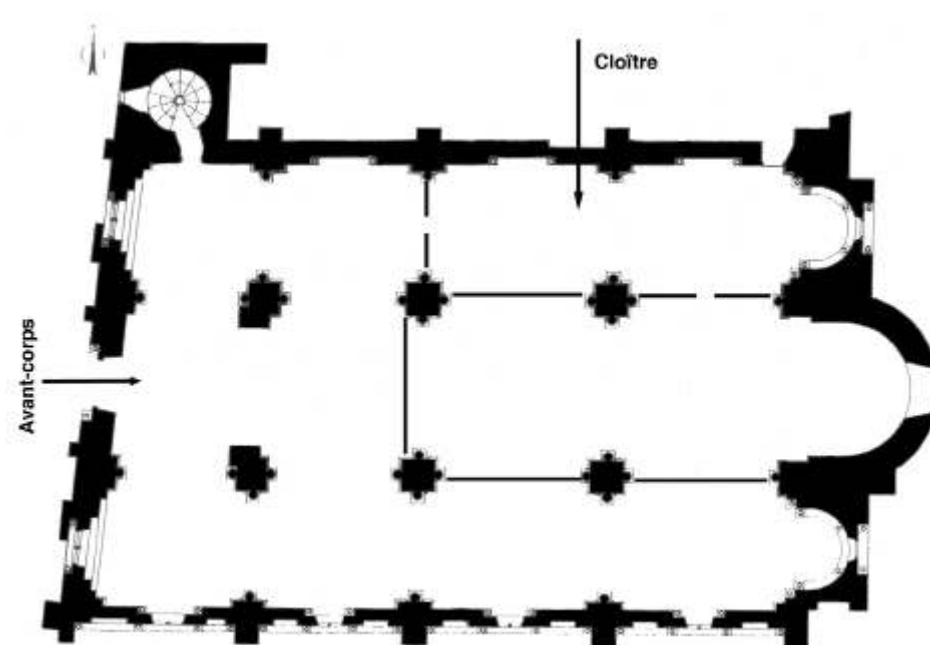
Fragment de peintures murales (sous le chapiteau 17)

Fig. 8



Trace d'aménagements tardifs ayant provoqué des dégradations d'une base

Fig. 9



Emplacement hypothétique de barrières liturgiques (à partir des indices aujourd'hui visibles)

- 10 L'intérieur ne conserve aucune trace du mobilier liturgique d'origine, mais de nombreux éléments laissent supposer l'existence d'aménagements à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. En témoigne le fragment de peinture murale conservé sur la deuxième pile sud, qui s'interrompt brutalement à l'angle de la pile. L'hypothèse la plus probable à nos yeux est que cette peinture devait se prolonger dans la nef sur une structure aujourd'hui disparue, qui pourrait être une barrière de chancel<sup>16</sup> (fig. 7). De même, de

nombreux chapiteaux (ainsi que certains bases) des piles centrales ont été entaillés, sans doute afin d'installer des stalles plus hautes autour du chœur liturgique<sup>17</sup> (fig. 8). Ces différents éléments invitent à supposer l'existence d'un chœur liturgique fermé à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, aux emplacements indiqués par la figure 9. La probabilité d'une telle clôture au XV<sup>e</sup> siècle nous semble très forte. Il est vraisemblable qu'elle soit antérieure, même si rien ne nous assure, en l'état actuel de nos connaissances, qu'elle reprenne le tracé des divisions liturgiques mises en place au XI<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>. Nous verrons cependant que l'analyse topo-iconographique invite à considérer la possibilité d'une telle permanence.

## L'entrée occidentale : la végétalité sévère et l'avarice

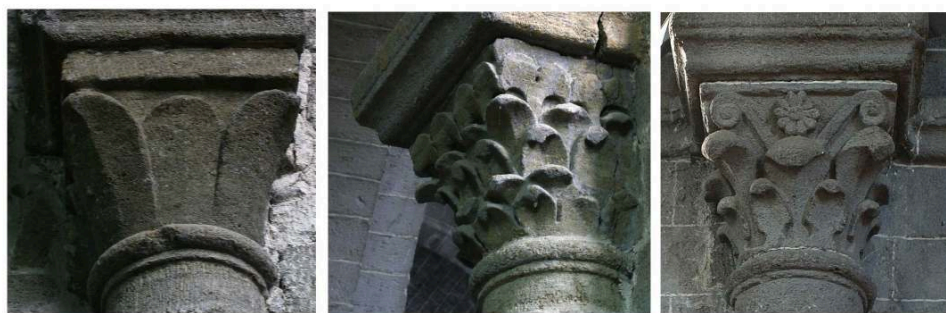
Fig. 10



Deux types de chapiteaux végétaux à Saint-Marcellin de Chanteuges : à feuilles lisses et corinthisant (chapiteaux 3 et 34)

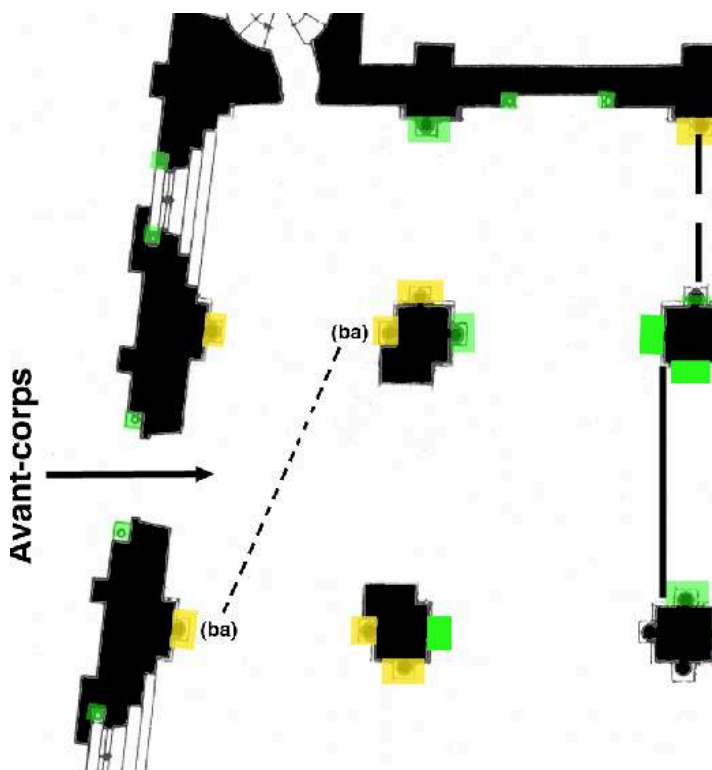
- 11 On l'a dit, le végétal est présent sur une large majorité des chapiteaux. Même si une évidente *varietas* prédomine, deux grands ensembles peuvent être dégagés<sup>19</sup>. On a, d'une part, des chapiteaux comportant une ou plusieurs couronnes de feuilles lisses, quelquefois surmontées d'éléments complémentaires comme des crosses, des fleurons, des sortes de caulicoles ou des feuilles originales et, d'autre part, des chapiteaux corinthisants dont les couronnes, généralement d'acanthes, sont surmontées de caulicoles d'où sortent diverses crosses<sup>20</sup> (fig. 10). La quasi totalité des chapiteaux à feuilles lisses est concentrée autour de la porte occidentale (fig. 11 et 12).

Fig. 11



Chapiteaux à feuilles lisses de l'entrée occidentale (chapiteaux 6, 9, 10)

Fig. 12



Cartographie : l'entrée occidentale (en jaune, les chapiteaux à feuilles lisses)

Fig. 13





Chapiteaux végétaux à feuilles lisses et abaque architectonique (chapiteaux 3 et 6)

- 12 Sans que l'on puisse repérer de véritables paires, il est manifeste que la première travée de l'édifice présente une certaine homogénéité. La localisation de la plupart des chapiteaux à feuilles lisses autour de la porte d'entrée et jusque dans les bas-côtés, dans un espace possédant une architecturation spécifique (on note l'absence de chapiteaux donnant sur la nef centrale pour la première travée)<sup>21</sup>, peut être mise en relation, jusqu'à un certain point, avec la décoration des narthex de Notre-Dame-du-Port et de Saint-Nectaire. À l'instar de ces deux édifices, la travée occidentale de l'église de Chanteuges, avec ses chapiteaux végétaux austères, symétriques, monumentaux, est travaillée par une tension articulant l'architecture et le végétal. C'est particulièrement manifeste sur le premier chapiteau à droite de l'entrée (fig. 13a) qui possède deux niveaux de feuilles lisses, extrêmement sommaires, et en guise d'abaque, trois tablettes superposées. Lui répond, sur la première pile nord de la nef (fig. 13b), un chapiteau plus simplifié encore, puisqu'il ne possède qu'une rangée de larges feuilles lisses, surmontées d'une épaisse tablette. Dans ces deux chapiteaux, c'est le végétal qui semble porter la modénature architectonique. En outre, sous l'astragale de ces chapiteaux, comme dans la plupart des exemplaires de Chanteuges, le tore principal est précédé d'un filet — un détail qui mérite d'autant plus d'être relevé qu'on ne le retrouve pas dans les autres églises. Le fait que ces deux chapiteaux se répondent selon l'axe diagonal de la première travée rappelle la disposition des chapiteaux-bases dans les narthex de Saint-Nectaire et de Notre-Dame-du-Port (voir chapitres III et IV). Rappelons que les modénatures de ces chapiteaux très singuliers reprennent en la développant celle de la base de la colonne et mettent donc en valeur ce qui normalement sert d'appui au sol, en une élévation qui exalte la dimension à la fois minérale et architectonique du décor. Si à Chanteuges la référence aux bases de colonne n'est pas explicite, la présence de ces chapiteaux particulièrement simples, statiques, marqués par une forte horizontalité, relève d'une même logique. C'est bien une forme d'austérité mettant en valeur la pierre et l'architecture qui caractérise cette travée occidentale. Une spécificité qui rend d'autant plus sensible l'animation végétale des chapiteaux dans les parties plus orientales de l'église.

Fig. 14



Chapiteau végétal (chapiteau 2)

- 13 Cette entrée quelque peu sévère ne prend son sens que si on la saisit en contraste et en tension avec l'animation plus dynamique des chapiteaux dans les parties orientales de l'église (on y reviendra plus loin). Deux éléments discrets établissent toutefois un lien entre les deux ensembles. On remarque tout d'abord la présence d'un chapiteau à feuilles lisses dans le bas-côté nord, où il constitue un élément de continuité entre les deux entrées<sup>22</sup> (fig. 12). On note par ailleurs que le chapiteau situé immédiatement à gauche de l'entrée occidentale, qui est de nature extrêmement composite, associe des réminiscences des deux types de structuration du végétal que nous avons distingués (fig. 14). Il articule en effet une première couronne de feuilles plates à encoches biseautées et lourdes retombées (dont la simplicité rappelle, si l'on veut, la feuille lisse) avec, dans la partie supérieure, un décor d'esprit corinthisant constitué d'une rangée de calices avec crosses et fleurons<sup>23</sup>.



Fig. 15



L'avare entre deux dragons (chapiteau 9)

- 14 L'espace introductif de la première travée ne possède qu'un seul chapiteau historié. Il s'agit du **chapiteau de l'avare**, qui est représenté la bourse autour du cou et encadré de deux dragons aux gueules menaçantes (fig. 15 et 18 ; codage : B/HB). L'avare porte ici un vêtement long et une coiffe, ce qui le distingue des personnages représentés têtes nues et en vêtement court sur le chapiteau des porteurs de moutons, dont on traitera plus loin. C'est visiblement un homme du siècle, attaché à ses biens, que l'on a tenu à représenter en si fâcheuse posture. De ses deux mains, l'homme soutient une bourse énorme évoquant l'ampleur à la fois matérielle et morale de son péché. Les deux dragons qui l'entourent accumulent les caractérisations négatives, avec une carnation bi-partite mouchetée, une tête striée de rides semblables à celles qu'arborent généralement les diables dans la statuaire auvergnate, et des gueules grandes ouvertes. Celles-ci engoulent d'ailleurs leur queue dans une posture qui inscrit ces figures dans une forme de circularité : par ce retour sur eux-mêmes, ces dragons expriment aussi, à leur manière, l'absence de circulation des biens qu'induit l'avarice. Le thème de l'avare, un des plus fréquents de la sculpture auvergnate, possède à Chanteuges une importance particulière. Dans un édifice où les motifs explicitement chrétiens sont rares et où la majorité des figures se caractérise par son a-moralité, ce chapiteau est le seul à être entièrement constitué de figures négatives, le seul aussi à porter un message moral explicite. L'avarice est cependant traitée sur un mode singulier : l'avare n'est pas représenté nu mais vêtu, et les démons sont remplacés par des dragons qui ne l'attaquent pas mais viennent seulement le qualifier. Plutôt qu'une figuration du sort dans l'au-delà, il convient sans doute de comprendre ce chapiteau comme une dénonciation du pécheur dans le siècle. Ces caractéristiques, associées à la localisation du chapiteau à proximité de l'entrée occidentale, dans un espace plus ouvert aux

visiteurs extérieurs à la communauté monastique, et notamment aux laïcs, incitent à voir dans cette image un écho des préoccupations contemporaines de la construction (et peut-être en particulier des tensions autour de la dîme, dont on reparlera un peu plus loin<sup>24</sup>).

## Les porteurs de moutons, un chapiteau articulatoire

Fig. 16



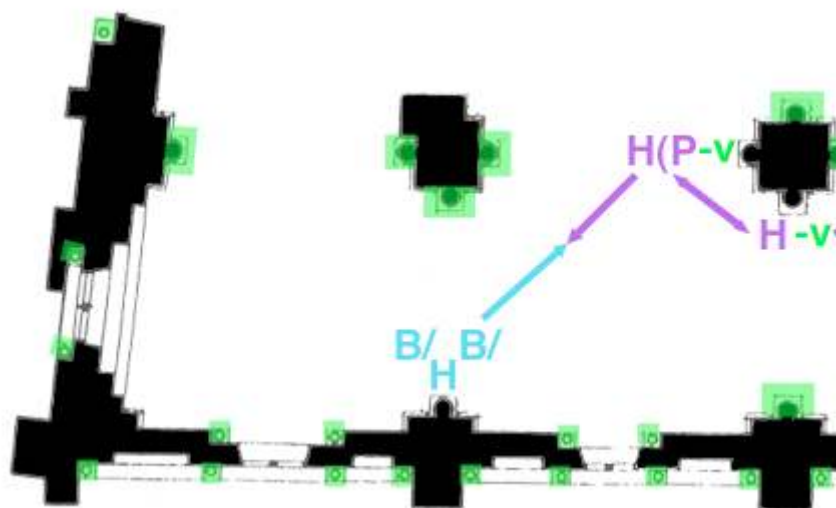
Porteurs de moutons (chapiteau 17)

Fig. 17



Porteurs de moutons (chapiteau 17, vu depuis la nef centrale)

Fig. 18



Cartographie : opposition entre l'avare et les porteurs de moutons

- 15 Que le visiteur s'avance un peu plus dans la seconde travée et un chapiteau bien plus complexe s'impose à lui, celui des **porteurs de moutons** (fig. 16-18 ; codage : H(P-v) ). Soit deux jeunes hommes avec un genou à terre, parfaitement symétriques, portant un vêtement court et de simples chausses. Tous deux convergent vers le centre du chapiteau, la tête mise en valeur aux angles de la corbeille, et portent sur leurs épaules, un animal, sans doute un mouton, dont la queue se termine en un élégant motif végétal.



Bien que les bergers regardent chacun dans une direction opposée, l'un en direction de la nef, l'autre en direction du bas-côté sud, leurs postures créent un saisissant effet de convergence, dû à la position de leurs jambes et à celle des têtes des moutons, de part et d'autre de l'axe médian du chapiteau. Une sculpture très simple en apparence et qui pourtant ne cesse de susciter des hypothèses multiples chez les historiens de l'art et de résister aux assignations hâtives. Aucun texte ne peut être absolument associé à cette image, dont le caractère énigmatique est renforcé par l'absence de séquence narrative et d'interaction entre les deux figures. Ce chapiteau étrange pourrait n'être qu'une particularité iconographique isolée (comme par exemple l'homme entre les bêtes ; fig. 52), mais force est de constater qu'il fait l'objet d'une attention exceptionnelle puisque c'est l'une des représentations les plus soignées de l'édifice (on y reviendra). On doit aussi ajouter que ce thème se retrouve dans de nombreuses églises d'Auvergne : Saint-Nectaire, Issoire – à deux reprises –, Orcival, Brioude – à trois reprises –, Thuret, Besse-en-Chandesse<sup>25</sup>... Dans ces édifices, la structure du chapiteau reste généralement la même, mais des éléments de différenciation entre les deux personnages interviennent souvent (barbes, langues tirées, gesticulations...), leur donnant une connotation parfois plus négative.

- 16 Trois grandes interprétations de cette image peuvent être rapidement résumées. La première, sans doute la plus évidente, invite à voir dans ces bergers *une image du « bon pasteur »* chrétien. Deux textes évangéliques, qu'il est bon de rappeler, peuvent être invoqués<sup>26</sup>. Le premier est un passage de l'Évangile de Luc (15, 3-7) :

Quel homme d'entre vous, s'il a cent brebis, et qu'il en perde une, ne laisse les quatre-vingt-dix-neuf autres dans le désert pour aller après celle qui est perdue, jusqu'à ce qu'il la retrouve ?

Lorsqu'il l'a retrouvée, il la met avec joie sur ses épaules, et, de retour à la maison, il appelle ses amis et ses voisins, et leur dit: Réjouissez-vous avec moi, car j'ai retrouvé ma brebis qui était perdue<sup>27</sup>.

- 17 Un texte auquel fait écho celui de Jean (10, 13) :

Le mercenaire s'enfuit, parce qu'il est mercenaire, et qu'il ne se met point en peine des brebis. Je suis le bon berger. Je connais mes brebis, et elles me connaissent, comme le Père me connaît et comme je connais le Père ; et je donne ma vie pour mes brebis<sup>28</sup>.

- 18 Ces deux versions de la parabole, qui mettent en avant un rapport affectif entre l'homme et l'animal (ce qui est très rare dans les Évangiles), éclairent singulièrement le chapiteau de Chanteuges. Elles permettent notamment de comprendre la nature du geste représenté : porter un mouton sur les épaules suppose un rapport individuel avec l'animal, une situation extraordinaire qui justifie de ne pas simplement accompagner la bête « sur pied »<sup>29</sup>. Plusieurs éléments empêchent cependant de s'en tenir là. En effet, aucun des deux textes ne justifie la présence de *deux* « bons bergers », puisque dans l'Évangile de Jean au moins, c'est le Christ qui est le bon berger. En outre, ces versets ne permettent pas de comprendre *la place que joue le végétal dans ces images*, non seulement à Chanteuges où la queue des moutons est dotée d'un double panache végétal (fig. 17), mais aussi à Issoire et Saint-Nectaire, où des motifs végétaux séparent et associent les deux porteurs. Enfin, l'hypothèse du « bon pasteur » cadre mal avec la transformation négative de ce thème dans les édifices plus tardifs, où le porteur peut tirer la langue, tenir la queue du mouton, être représenté en position instable ou en train de gesticuler.
- 19 La seconde hypothèse concernant cette iconographie invite à y voir une représentation d'*Hermès criophore*. Sans reprendre les nombreux arguments de tenants de cette

proposition, on se bornera à rappeler que l'image d'Hermès porteur de moutons est fréquente dans toute l'iconographie gréco-romaine, et particulièrement populaire chez les gallo-romains qui représentent cette divinité compatissante sur des sarcophages et des petites statuettes (fig. 19). De façon plus précise, la présence dans le diocèse de Clermont des restes d'un important temple gallo-romain dédié à Hermès/Mercure, peut être mise en relation avec la récurrence de ce thème dans la sculpture romane de la région. De fait, au-delà de la citation fréquente d'un répertoire antiquisant en Auvergne, et singulièrement à Mozat et Chanteuges, on notera que certaines figures précises de la mythologie gréco-romaine peuvent être représentées dans des églises relativement proches. C'est le cas du Minotaure (avec des inscriptions à Maringues et Besse-en-Chandesse), vraisemblablement d'Orphée et de Chiron (Brioude et Issoire) et peut être d'Arion et Hercule (voir chapitre II). Dans un tel contexte iconographique, l'image de Mercure est tout à fait envisageable. Mais, si cette interprétation convient bien aux versions les plus négatives de ce thème iconographique, on comprend moins sa présence positive, par exemple à Chanteuges. Car il faudrait alors penser les modalités d'une éventuelle survivance en plein XI<sup>e</sup> siècle d'un culte à une divinité antique, ce qui est naturellement très délicat<sup>30</sup>. En tout état de cause, ce qui valait pour le bon pasteur vaut pour Hermès, et la présence de *deux* porteurs de moutons semble incompatible avec la représentation d'une divinité particulière.

- 20 Enfin, l'hypothèse d'une représentation de *l'offrande de la dîme* a récemment été proposée<sup>31</sup>. Elle repose sur le fait que la dîme était généralement remise en nature et sur les témoignages de vives tensions locales autour du paiement de cette redevance. Cette hypothèse permettrait de justifier l'existence des deux versions – positives et négatives – des porteurs de moutons, qui correspondraient à des représentations du bon et du mauvais payeur. Dans le cas de Chanteuges, cette image pourrait alors se comprendre en opposition avec celle de l'avare qui lui fait presque face : leur vis-à-vis au sein de l'espace accessible aux laïcs permettrait ainsi de confronter la beauté du don (fait à Dieu et aux clercs) au risque qu'encourent ceux qui tentent de s'y soustraire. Si cette interprétation n'est pas à rejeter totalement, on ne saurait la tenir pour absolument suffisante. Tout d'abord parce que l'absence de figure recevant le don est difficilement compréhensible, mais aussi parce que la seule présence du mouton s'explique mal (surtout en comparaison avec l'image des offrandes de Caïn et Abel, souvent convoqués pour légitimer la dîme). Mais, plus que tout, parce que la représentation d'un rituel contemporain constituerait un écart majeur par rapport au régime dominant de l'image dans la statuaire auvergnate, où le désir de représenter les actes du quotidien, n'est pas, loin s'en faut, la première des préoccupations.

Fig. 19



Sarcophage dit du « Lege Feliciter », avec des porteurs de moutons aux angles, Narbonne, crypte de l'église Saint-Paul-Serge, V<sup>e</sup> siècle ?

- 21 Que déduire de cette profusion interprétative ? Chacune des propositions bénéficie d'arguments importants, mais soulève aussi des objections incontournables. Il est dès lors possible que toutes possèdent leur part de vérité, mais qu'elles pèchent également en persévérant dans la recherche d'une interprétation spécifique, visant à identifier ces porteurs de moutons à un personnage ou à un rituel précis. Un niveau de lecture qui cadre mal avec le régime général de l'image à Chanteuges, qui semble fonctionner bien souvent à un niveau plus générique.
- 22 L'opposition entre les hypothèses du « bon pasteur » et d'« Hermès » peut être facilement levée. On gagne sans doute à prendre en compte l'ambivalence des porteurs de moutons, dont la double lecture, à la fois païenne et chrétienne, pourrait avoir fait le succès, comme elle a fait celui de la figure d'Orphée, du centaure et d'autres figures antiques, ce qui explique sans doute sa présence sur des sarcophages sculptés dans la Gaule paléo-chrétienne<sup>32</sup> (fig. 19). Mais la reprise d'un motif antique ne signifie pas toujours – loin de là – qu'elle soit accompagnée de la prise en charge de son signifié initial. Le Moyen Age central a fait un usage important d'images orientales ou antiques, connues par des tissus ou des gemmes, sans pour autant comprendre ni reprendre les éléments de la culture perse ou païenne qui avait produit ces images<sup>33</sup>. En tout état de cause, les porteurs de moutons peuvent faire partie, au même titre que les aigles, des motifs dont l'origine antique est assumée, tout en étant compatibles avec le contexte chrétien.
- 23 Si on s'attarde maintenant sur la posture de ces figures, on doit souligner qu'il s'agit de porter, non pas en marchant, mais avec arrêt en un lieu (puisque les porteurs posent un genou à terre). Le lieu en question peut être celui qui abrite le chapiteau, c'est-à-dire l'église, ce qui pourrait reconduire à l'hypothèse de la dîme (ou du versement des redevances seigneuriales que les moines de Chanteuges devaient, eux aussi, percevoir);



mais il semble plus probable que cette image vise un sens plus générique, qui serait celui de la *caritas* (don, à la fois matériel et spirituel). C'est sans doute à ce niveau très général que cette sculpture s'oppose le mieux à celle de l'avare, présente juste en face (l'avare étant précisément celui qui se soustrait aux exigences de la *caritas*). Mais l'opposition entre les deux chapiteaux fonctionne aussi à un autre niveau. La figure du berger, avec l'infratexte du « bon pasteur » qui lui est associé, évoque en effet la sollicitude de l'homme envers les bêtes. Dès lors, on admettra que cette figure exprime à Chanteuges une vision positive de la coopération entre l'homme et le *pecus*, rappelant le rapport amical qui existait avant la Chute entre l'homme et les animaux. Une évocation harmonieuse de la création qui concorde avec le visage serein de ces hommes, la symétrie presque parfaite du chapiteau, la légère hybridation des moutons en végétal (sur laquelle nous reviendrons) : des éléments qui indiquent que nous sommes face à une manifestation positive de ces figures et du rapport aux éléments naturels qu'elles impliquent. Dans cette perspective également, les porteurs de moutons s'opposent au chapiteau de l'avare montrant un homme qui, de par son péché, se trouve encadré par des *bestiae* aux gueules menaçantes.

- 24 En dernier lieu, on n'a peut être pas assez souligné que la figure du berger, convoquée ici pour faire office d'interface entre l'homme et les éléments naturels, est chargée de significations particulièrement fortes. L'ethnographie européenne a depuis longtemps mis en évidence le rôle singulier que joue ce personnage dans les sociétés rurales d'Occident. Vivant avec le bétail à la limite de l'*ager* et de la *silva*, le berger est perçu comme un médiateur privilégié avec les forces de la nature. Malgré cela (et pour cela), il constitue aussi une figure liminale, à la fois fascinante et problématique<sup>34</sup>. Cette figure de *pasteur* est, à n'en point douter, particulièrement à même d'incarner l'ambivalence des rapports que les hommes entretiennent avec les autres créatures.
- 25 Situés à la verticale de la barrière liturgique, à la limite entre deux espaces, les porteurs de moutons de Chanteuges assument une fonction articulatoire et amorcent une série de chapiteaux qui, usant d'un répertoire antiquisant inspiré de Mozat, mettent en scène l'hybridation et l'intrication heureuse de l'humain et du végétal<sup>35</sup>. Leur localisation à la verticale de la clôture qui délimite l'espace réservé aux moines est à rapprocher de l'inscription située sur le linteau du portail de Saint-Pourçain-sur-Sioule (Limagne), pratiquement contemporain de Chanteuges, où on lit : « Je suis la porte des brebis [*hostium ovium*], si quelqu'un entre par moi il sera sauvé, et il entrera, et il trouvera des pâturages, dit le seigneur »<sup>36</sup>. Une parole du Christ (Jn 10, 7 et 9) qui conduit à conférer une dimension spirituelle au caractère liminal de ce chapiteau. Dès lors, les bergers évoquent le Christ, porte pour les brebis qui entrent dans l'église, et peuvent constituer une image convaincante des clercs qui accueillent les fidèles au seuil de l'espace qui leur est réservé.
- 26 La référence à une iconographie antique confère à l'image – ici, comme à Mozat – une autorité supplémentaire, celle de figures associées à un passé glorieux, mais dont l'usage est toujours délicat, faisant courir le risque de l'idolâtrie. De fait, le thème des porteurs de moutons est impliqué dans le mouvement de disqualification des éléments associés à la romanité dans les édifices plus tardifs comme Saint-Nectaire ou dans les parties tardives de Saint-Julien de Brioude.

Fig. 20



Porteurs de moutons, à Saint-Austremoine d'Issoire et Saint-Julien de Brioude

- 27 A ce titre, les chapiteaux de Saint-Austremoine d'Issoire semblent représenter une étape intermédiaire. L'un d'entre deux présente deux figures frontales, non qualifiées moralement, alternant avec des gerbes végétales sortant de trois têtes à la fois anthropomorphes et zoomorphes (fig. 20b). Les deux bergers ne sont plus agenouillés mais debout, ce qui n'implique plus la même attitude de révérence et d'inscription en un lieu qu'à Chanteuges, avec la connotation cléricale qu'on pouvait y repérer. Les masques animalisés d'où sortent une tige portant deux étages d'une végétation bien symétrique et largement épanouie font penser au masque de bovidé de l'avant-nef de Notre-Dame-du-Port (voir chapitre IV, fig. 21). On est, selon toute vraisemblance, dans le même registre d'affirmation des forces végétales et animales de la création dont la positivité n'est pas exempte d'ambivalence, comme le suggèrent les masques cornus<sup>37</sup>. Ce chapiteau doit être confronté, à Issoire même, à un second qui reprend le thème du porteur de mouton sous un jour bien plus négatif (fig. 20a). Le porteur tire ici la langue, sa posture est dissymétrique, et – geste absurde – il ne tient plus les pattes arrière du mouton, mais sa queue; et, comme il n'est plus en position frontale et statique comme les deux précédents, mais en marche, on peut songer, par association, au voleur de brebis de l'Évangile de Jean, sans être assuré, naturellement, que ce passage ait directement inspiré cette image. La présence de ces deux chapiteaux dans le même édifice indique, en tout état de cause, deux lectures possibles des porteurs de moutons. La première est ambivalente et chante la coopération entre les existants, tout en maintenant un élément plus sombre ; la seconde est clairement négative et pourrait dénoncer la tonalité païenne de l'autre (ce que marque peut-être la coiffe étrange du porteur, signe d'altérité).

Fig. 21



Porteurs de moutons, à Saint-Nectaire

- 28 Tout ce passe comme si la variante de Saint-Nectaire contenait en puissance les deux chapiteaux d'Issoire (fig. 21). Elle partage la construction symétrique du premier d'entre eux, mais distingue les deux porteurs, dont l'un tire la langue et l'autre non (voir chapitre III). Au milieu, la tête crachant du végétal prend une importance nouvelle : elle exprime tout à la fois des valeurs positives (elle crache des rinceaux et des fruits) et négatives (nez proéminent)<sup>38</sup>. La dernière étape de la disqualification du thème se trouve à Brioude (fig. 20c), où les personnages adoptent la même posture des jambes qu'à Saint-Nectaire, mais portent cette fois deux quadrupèdes jouant de la lyre (ou de la flûte de pan ?), ce qui fait de ces figures la représentation toute négative du monde bouleversé d'après la Chute. L'évolution des porteurs de moutons, depuis le modèle harmonieux de Chanteuges jusqu'aux représentations négatives de Brioude, en passant par les variantes plus dualistes de Saint-Nectaire et Issoire, montre à quel point l'ambivalence inhérente à ces figures touchait à un problème à la fois capital et délicat (voir chapitre VI), conduisant chaque chantier à prendre position et à proposer son interprétation d'une image dont la présence était à la fois souhaitée et problématique.

## Le champ de l'hybridation : le bas-côté sud



Fig. 22



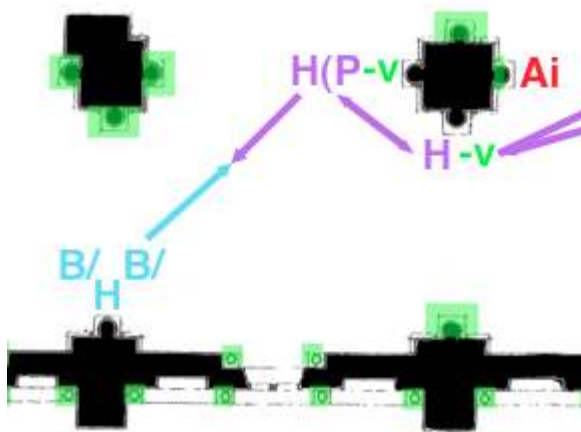
Hommes végétalisés (chapiteau 22)

Fig. 23



Homme végétalisé (chapiteau 22)

Fig. 24



Cartographie : première et deuxième piles sud

- 29 Sur la même pile, au sud des porteurs de moutons, se trouve le chapiteau des **hommes végétalisés** (codage : H-v ; fig. 22-24). C'est l'un des plus énigmatique de notre corpus. Deux hommes entièrement nus, disposés selon une symétrie axiale stricte, se déploient sur toute la hauteur du chapiteau et leurs extrémités inférieures s'hybrident en une abondante végétation. Sur les faces latérales du chapiteau, cette végétation sinusoïde s'épanouit en fruits, alors qu'au centre les deux rameaux s'entrelacent verticalement. L'intimité ontologique entre le corps humain et le végétal est doublée d'une association qui solidarise les deux figures : elles n'embrassent pas seulement la branche arrière de leur végétal, elles tiennent et semblent même attirer d'une main le végétal qui appartient au corps de l'autre et qui, au centre, s'entrecroise au sien. A l'extrême originalité de l'iconographie, vient s'adjoindre la qualité du traitement formel, rendue possible entre autres par le creusement de l'abaque. Une caractéristique technique qui permet au motif de se détacher largement du fond de taille et d'acquérir une grande plasticité.

Fig. 25



Hommes dans le végétal et hommes végétalisés : a) Mozat, b) Chanteuges, c) Brioude

- 30 Différents indices convergent pour nous indiquer le statut privilégié de l'image de Chanteuges. Tout d'abord, elle pourrait être considérée comme la citation-transformation de deux œuvres antérieures, présentes à Mozat et Brioude (fig. 25). De la première, la sculpture de Chanteuges reprend la position des jambes (un genou à terre, l'autre en avant) et la position centrale du végétal ; de la seconde, elle retient l'hybridation et, très précisément, le coude embrassant un puissant rameau (pour une

analyse plus approfondie de cette série, voir chapitre VI). Ce chapiteau reconnaît ainsi, en une seule image, le double patronage à la fois formel et spirituel sous lequel Chanteuges se place. En outre, l'importance de cette figuration ne se mesure pas seulement au prestige des références qu'elle convoque, mais aussi au fait qu'elle est reproduite dans deux autres chapiteaux du même édifice (nous y reviendrons) ! Pourquoi cette image a-t-elle été l'objet de tant d'égards ? Comme aucun document textuel ne mentionne une telle figure et qu'elle ne se retrouve nulle part ailleurs dans l'art roman, il nous semble très improbable qu'elle renvoie à une créature tenue (au Moyen Âge) pour existante, et qui existerait donc sous cette forme. Pour qu'une image se constitue en *signe*, c'est-à-dire pour qu'elle renvoie à une entité précise existant en dehors d'elle, il est nécessaire qu'elle s'inscrive dans une forme conventionnelle (Peirce), dont la récurrence est la condition minimale. Face à une image de ce type, unique, qui ne possède aucun équivalent lexical, il faut convenir qu'elle ne *dénote* pas un être, mais qu'elle *connote* une manière d'être. A ce titre, l'écart entre cette image et le modèle de Brioude est significatif : en faisant commencer l'hybridation au mollet (ou au pied) et non pas à mi-corps, le sculpteur évite toute assimilation hâtive avec le triton ou tout autre créature marine proche de la sirène.

- 31 Si elle ne renvoie à aucun être précis, cette figure n'en est pas moins porteuse de valeurs. Toutefois, c'est en dehors d'un cadre d'édification morale qu'elle doit être pensée, dans la mesure où aucune action, aucune amorce de narration n'est repérable. Le développement harmonieux du buste, l'expression paisible des visages, l'épanouissement végétal porteur de fruits : tous ces aspects contribuent à valoriser une image que rien ne vient dénoncer. A la différence des chapiteaux de Mozat et de Brioude, la végétation est ici beaucoup plus couvrante, en sorte que son intimité avec les hommes est très poussée. Sur la face centrale, il y a un double croisement, d'abord des tiges qui prolongent les pieds, puis des feuilles dont les nervures s'ouvrent en éventail pour se rabattre vers le corps. Elles viennent ainsi couvrir les bras et toucher la tête. La végétation avec laquelle les deux hommes sont hybridés sur les côtés est encore plus riche. Le mollet se transforme en une large corolle feuillue d'où sort une tige puissante qui paraît le prolonger et ondule jusqu'à donner naissance à une nouvelle corolle dont une feuille vient toucher la chevelure, tandis que de l'autre côté naît un nouveau rameau. Il prolonge l'ondulation et s'achève en une longue feuille retombante et un gros fruit à grains dressé dans sa cosse — ce fruit est, dans sa perfection, une réplique de ceux qui s'épanouissent sur un chapiteau de Mozat évoquant l'harmonie de la création (voir chapitre II, fig. 65). On observera que, outre l'hybridation, le végétal multiplie les points de contact avec les hommes (cuisse, coude, bras, main, épaule, tête) et avec lui-même sur les faces latérales — ce qui crée un sentiment sensible de circulation et de continuité entre les êtres. La composition du chapiteau, qui met les corps en symétrie et les associe au décor végétal, confère une valeur ornementale à ces figures. Ainsi traité et transformé, le corps, même dans sa nudité, est capable de participer à la glorification de l'édifice. On appréciera le paradoxe de ces figures, qui ouvrent large leurs jambes comme pour mieux dévoiler un sexe... absent ! Nullement liée à un buchage postérieur, cette particularité physique a bien été voulue par les sculpteurs<sup>39</sup>. Comment l'interpréter ? Il semble hasardeux d'y voir une pure négation de la sexualité, d'autant plus que ces images mettent en scène une incontestable fécondité de ces êtres, dont les extensions végétales donnent des fruits magnifiques. Dès lors, l'absence de représentation des sexes, associée à l'idée d'une fertilité heureuse, pourrait plutôt être rapprochée des représentations contemporaines d'Adam et Ève



avant la Chute, où la désexuation des corps évoque l'existence d'une sexualité sans tache dans l'Eden. En dernier lieu, on soulignera que la position des corps est ici très similaire à celle des porteurs de moutons : au-delà de la végétalisation qui affecte hommes et bétail sur ces deux chapiteaux, on note le même développement vertical jusqu'aux limites du chapiteau, la même posture des figures, un genou à terre, la même disposition des têtes en lieu et place des « crochets » dans les chapiteaux corinthiens (dont on trouve un exemple juste en face; fig. 58) et la même façon pour elles de servir de support à l'abaque. Dans les deux cas, comme l'a bien noté Jean Wirth, nous sommes face à des images qui, non seulement évoquent une continuité entre différentes natures par le biais de l'hybridation, mais de plus s'inscrivent dans une intimité particulièrement forte avec l'architecture et la matérialité même de leur support<sup>40</sup>.

Fig. 26



Aigles à Chanteuges et à Brioude

- 32 Le troisième chapiteau de cette pile n'est pas moins prestigieux que les deux précédents et a certainement été réalisé par la même main. Il présente l'image, très diffusée dans l'Auvergne romane, de **trois aigles aux ailes déployées** (fig. 26 et 24 ; codage : Ai). Comme pour les deux chapiteaux précédents, la réalisation est très soignée, tant au niveau de la composition que des détails (notamment le plumage de l'aigle de la face droite, la mieux conservée). On reconnaît dans ce thème iconographique un élément du répertoire de Saint-Pierre de Mozat, dont le succès a été particulièrement grand dans les églises d'Auvergne (voir chapitre II). Sans revenir sur les valeurs associées à cette figure éminemment positive, par référence à la romanité, à la Trinité ou au Christ (voir chapitre VI, *Animalités*), il convient de souligner que cette image a donné lieu à deux variantes bien distinctes. Les aigles de Mozat initient une série où les oiseaux se présentent les ailes largement déployées, de façon absolument symétrique, sur une corbeille végétale qui occupe près de la moitié du chapiteau (cette composition se retrouve à Saint-Nectaire et à Notre-Dame du Port). Probablement dans les même années, l'atelier travaillant à Saint-Julien de Brioude propose un traitement différent de ce thème, non seulement en inclinant la tête de l'aigle de la face centrale vers sa gauche (ce qui confère une dynamique et une asymétrie nouvelle au chapiteau), mais surtout en réduisant drastiquement l'importance de la couronne végétale et en repliant l'extrémité des ailes, ce qui leur permet d'occuper une plus grande partie de l'espace. C'est exactement cette composition qui est reprise à Chanteuges, avec un impressionnant souci du détail dans la citation<sup>41</sup>. La fidélité presque totale de la copie vis-à-vis de son modèle participe pleinement du tissage iconographique liant ces deux

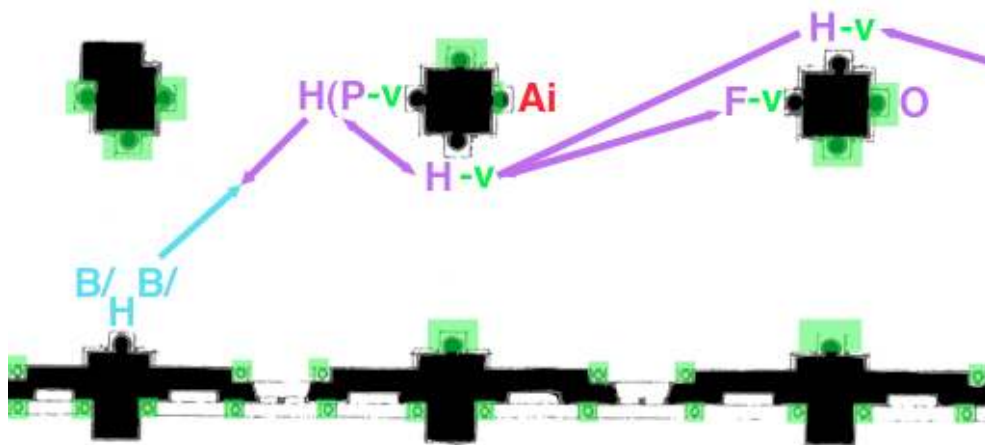
édifices (fig. 26). Nous avons vu que les porteurs de moutons et les hommes hybridés inscrivaient les figures dans toute la hauteur du chapiteau, jouant ainsi avec ses limites : c'est encore le cas dans cette composition où la jonction des ailes entre les oiseaux vient souligner avec beaucoup de finesse les lignes d'arête du bloc et où les ailes repliées viennent se positionner juste en-dessous de l'abaque<sup>42</sup>. Des porteurs de moutons aux aigles en passant par les hommes végétalisés, ces trois chapiteaux montrent avec virtuosité comment les différentes natures, avec toute la diversité de leurs formes, peuvent s'inscrire dans l'*ornatus* propre à l'édifice ecclésial et évoquer, chacune à leur manière, les forces qui s'exercent sur ces chapiteaux à travers leur mise en image.

Fig. 27



Femme végétalisée (chapiteau 29)

Fig. 28



Cartographie : bas-côté sud

- 33 Le souci du support et la réflexion sur la *continuitas* qui caractérisent ces trois chapiteaux se prolongent clairement sur la troisième pile, avec l'image de deux **femmes végétalisées** (codage : F-v ; fig. 27 et 28). Ce chapiteau apparaît au premier abord comme la représentation de deux sirènes (l'une d'elles a été buchée, vraisemblablement lors d'un changement de l'aménagement liturgique). On y reconnaît

en effet la queue bifide, le buste dénudé et les longs cheveux déliés : autant de traits sexués qui évoquent cette créature fréquemment considérée au Moyen Âge comme une métaphore de la luxure. Pourtant, on ne saurait se satisfaire de cette identification, dans la mesure où rien ici n'évoque précisément la physionomie du poisson, mais surtout parce que la partie inférieure des corps s'hybride en rameaux végétaux traités de la même façon et porteurs des mêmes fruits épanouis et à large cosse que pour les hommes végétalisés<sup>43</sup>. On le comprend : tout en suggérant l'image de la sirène, ce chapiteau se présente comme le pendant féminin des hommes végétalisés analysés plus haut.

Fig. 29



Nef de Saint-Julien de Brioude : hommes et femmes végétalisés (en vis-à-vis), aigles (à droite)

- 34 Les homologues stylistiques entre ces deux chapiteaux (et celui des aigles) sont d'ailleurs très nettes : on y reconnaît sans peine la manière du sculpteur ayant travaillé à Brioude sur les mêmes thèmes. L'association de ces trois thèmes dans une même partie de l'édifice doit sans doute se penser comme une citation directe de la nef de Saint-Julien de Brioude, où ces figures se retrouvent également associées et particulièrement mises en valeur dans la mesure où elles font partie des rares chapiteaux placés dans la nef centrale (fig. 29).

Fig. 30

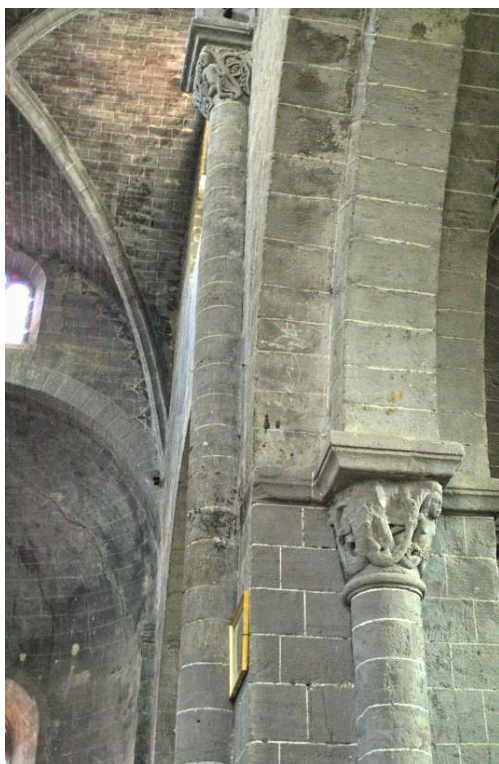


Saint-Pierre de Mozat, femme végétalisée (fragment de chapiteau utilisé en remploi dans un mur de la salle capitulaire)

- 35 A Brioude, hommes et femmes végétalisés se font face et présentent strictement le même type d'hybridation. A Chanteuges, le sculpteur accentue le dimorphisme sexuel entre les figures : alors que le végétal ne vient se « brancher » que sur les mollets (ou les pieds) des hommes hybridés, c'est toute la partie inférieure des corps qu'il transforme pour les figures féminines. Cette différence de traitement pourrait être une référence à Saint-Pierre de Mozat où l'on trouve, outre le chapiteau déjà mentionné ayant pu inspirer les hommes végétalisés de Chanteuges (fig. 25), une occurrence de femme végétalisée à mi-corps<sup>44</sup> (fig. 30). Quoi qu'il en soit et bien que ces femmes hybridées soient elles aussi génératrices de vie végétale et de fruits, la mise en avant des attributs sexuels (et des cheveux) ne peut être réduite à une simple évocation de la fertilité. L'« infratexte » moral que constitue la figure de la sirène, image récurrente de la luxure, ne s'applique ici qu'au pendant féminin de la végétalisation des humains et marque l'inégale responsabilité entre hommes et femmes devant la faute et le péché. Cette figure ne tient pas de discours moral à proprement parler. Elle n'est ni entièrement positive (comme les hommes végétalisés), ni entièrement négative (comme la sirène d'Orcival) : elle donne à voir la profonde ambivalence attachée aux notions de sexualité et de fertilité, dès lors qu'elles sont associées au féminin<sup>45</sup>.



Fig. 31



Différence de hauteur entre les chapiteaux de la nef centrale et ceux des grandes arcades de la nef (côté sud)

Fig. 32



Hommes végétalisés II (chapiteau 33)

- 36 La variation sur les différentes formes d'hybridation du corps humain se prolonge sur la même pile dans le chapiteau, présent dans la nef, des **hommes végétalisés II** (codage : H-v ; fig. 32). Il se donne explicitement comme une reprise de la remarquable création analysée précédemment. D'une facture bien plus fruste, elle infléchit le sens du motif original par une série d'écarts qui pourraient ne pas être tous intentionnels. La position mi-fléchie des jambes, la réduction de l'hybridation qui ne commence qu'aux pieds, l'absence d'abaque et d'astragale, et plus généralement de plasticité, modifient totalement le rapport que ces figures entretenaient avec la composition du chapiteau dans l'exemple précédent. De fait, on ne peut plus considérer ici que les hommes sont agenouillés, ni qu'ils s'inscrivent dans les limites du bloc de pierre. Le dessin très schématique des corps et des végétaux laisse supposer le travail d'un artiste secondaire réalisant une mauvaise copie. Mais si la différence de qualité entre les deux créations n'est pas contestable, il est nécessaire de considérer celle-ci au regard de son emplacement, puisqu'il s'agit du seul chapiteau à figures placé directement dans le vaisseau central (les autres se trouvant à la retombée des grandes arcades séparant la nef des bas-côtés). De ce fait, ce chapiteau est situé à une hauteur considérable et ne possède donc pas la même visibilité que ceux dont a traité précédemment (fig. 31). En dernier lieu, et d'un point de vue plus strictement iconographique, il est indispensable de relever que l'entrelacement central du végétal donne ici naissance à un fruit hybridant entre elles l'hybridation végétale de chacun des deux hommes, ce qui montre la fertilité de leur union.
- 37 Au regard de ces éléments, il nous semble possible de considérer ce chapiteau comme un rappel des thèmes abordés dans le bas-côté sud, qu'il vient ancrer au cœur de la nef. En dépit de la pauvreté plastique de cette sculpture, le prestige de son emplacement peut être manifesté par la présence d'une hybridation qui associe non seulement différentes natures (humaines et végétales, comme dans le chapiteau présent dans le bas-côté), mais va jusqu'à unir deux êtres humains entre eux par le biais du végétal (nous y reviendrons).

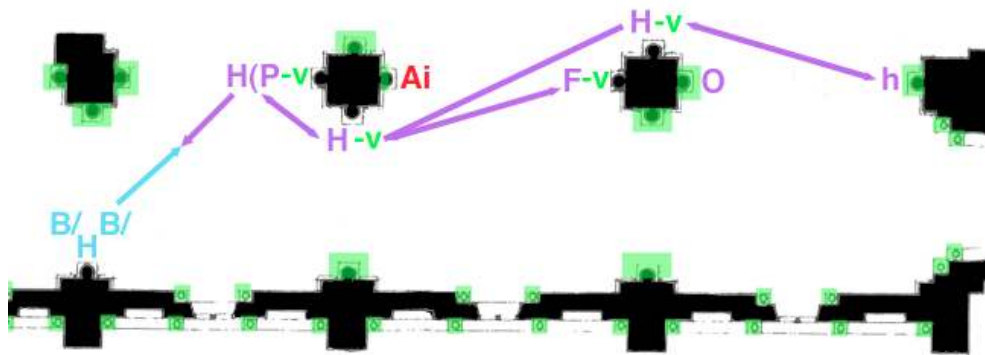
Fig. 33



Chapiteau végétal à têtes humaines (chapiteau 41)



Fig. 34



Cartographie : Hybridations sur les piles sud

- 38 La réflexion sur l'hybridation et la continuité du monde créé trouve sa dernière manifestation, dans cette partie de l'édifice, avec un **chapiteau à têtes humaines** (codage : h ; fig. 33 et 34). De nouveau, cette image semble familière au premier abord, puisqu'elle ressemble aux nombreux chapiteaux végétaux auvergnats dotés de têtes humaines qui, à l'instar de ceux de Mozat, reprennent un motif antique. Une attention plus soutenue révèle cependant que les visages tournés vers le sud et l'ouest tirent la langue, à l'inverse de celui qui fait face au sanctuaire (une répartition qui renforce l'hypothèse d'une barrière liturgique située entre les piles de l'édifice). Il faut relever la polysémie de cette attitude<sup>46</sup>. Si elle est généralement négative, on n'oubliera pas que son usage est documenté dans des contextes de bannissement et qu'elle peut être utilisée à des fins apotropaïques<sup>47</sup>. Bien que ces mentions textuelles soient plus tardives, il nous semble possible que de telles connotations existent ici, ce qui renforcerait encore le caractère liminal de ce chapiteau<sup>48</sup>. Un autre élément, plus formel, donne une importance particulière à cette création. L'abaque est d'une exceptionnelle épaisseur et, qui plus est, divisée en deux par une gorge mince, ce qui la rapproche du groupe de l'entrée occidentale, et plus généralement des chapiteaux-bases dont nous avons vu qu'ils participaient d'une évocation spiritualisante de la pierre<sup>49</sup>. Ce lien avec la matière est redoublé, sur les figures de la face centrale et latérale droite de ce chapiteau, par un bandeau qui vient ceindre le front des têtes, sans solution de continuité avec la plate-bande supérieure de l'abaque<sup>50</sup>.

Fig. 35



Bas-côté sud de l'église

- 39 Cette ingénieuse invention plastique, ce jeu entre la représentation et l'ornement, crée un effet particulier et donne le sentiment que le visage est inséré dans (ou émerge de) la pierre. Si tel est le cas, ce chapiteau s'affirme comme la dernière stase d'un développement en images sur la continuité du vivant que l'on peut considérer depuis l'entrée occidentale : engagé par les porteurs de moutons, il se déploie le long du bas-côté sud en passant alternativement par des stases humaines, animales, végétales et finalement minérales (fig. 35).

## Les deux végétalités de la nef

Fig. 36



La nef de Saint-Marcellin de Chanteuges

Fig. 37



Fragment de peintures murales dans la partie basse de l'abside, sous l'appareil peint tardif

- 40 A une exception près, que nous venons de voir, le vaisseau central de l'abbatiale de Chanteuges est totalement dépourvu de décor sculpté figuratif. Par ailleurs, les quatre chapiteaux donnant directement sur la nef se situent à une hauteur bien plus importante que les autres. Mais ces remarques ne doivent pas conduire à penser la nef comme un espace aniconique. D'une part parce que l'abside était vraisemblablement

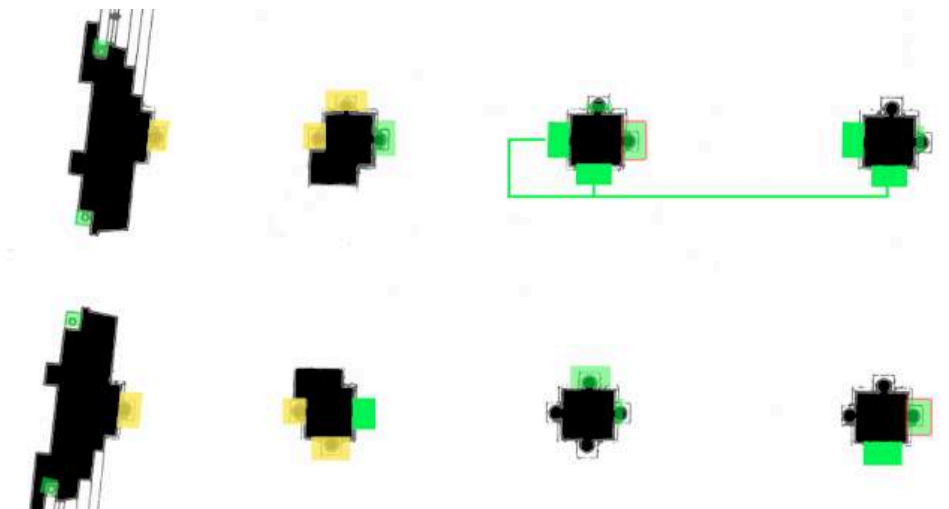
ornée de peintures murales, dont un fragment, qui pourrait être roman, nous permet de constater que, au-dessus d'un soubassement géométrique, elles étaient figuratives<sup>51</sup> (fig. 36) ; d'autre part parce que les chapiteaux présents à la retombée des grandes arcades sont très visibles depuis la nef et participent à son ornementation (fig. 35).

Fig. 38



Trois chapiteaux végétaux apparentés, côté nord de la nef (chapiteaux 16, 20 et 32)

Fig. 39



Cartographie : trois chapiteaux végétaux apparentés, côté nord de la nef



Fig. 40



Chapiteau végétal haut (chapiteau 21)

Fig. 41



Chapiteau végétal corinthisant (chapiteau 28)

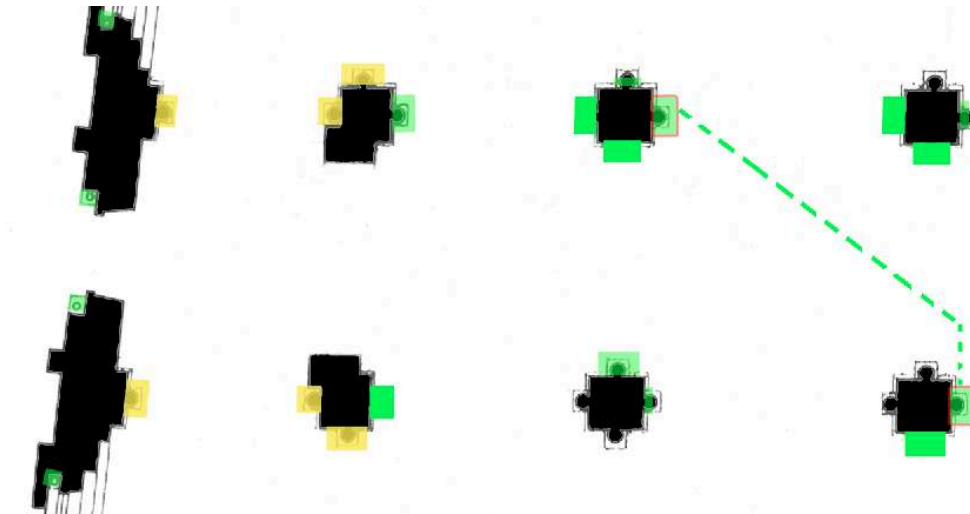
- 41 Dans le vaisseau central, le végétal domine et propose d'importants contrastes. Considérons les chapiteaux végétaux depuis la porte occidentale. On se rappelle que la première travée est caractérisée par deux chapiteaux à feuilles lisses particulièrement austères (fig. 11-13). En revanche, un fidèle (ou un moine) présent dans la seconde travée de la nef a devant lui et sur sa gauche un chapiteau bas d'un corinthisant assez libre (fig. 38a), dont la composition est reprise d'une façon plus canonique sur les deux chapiteaux hauts du mur nord de la nef (fig. 38b-c et 39). Sur le premier des deux, par exemple, les caulicoles émergent d'une couronne de feuilles simplement nervurées et donnent naissance à des feuilles engainantes aux extrémités ourlées et d'où émergent hélices et volutes ; enfin, une rose timbre le centre de l'abaque concave. Comme l'ensemble des chapiteaux hauts, ces derniers sont dépourvus d'astragale. Le premier chapiteau haut de la partie droite de la nef centrale (fig. 40) présente une formule mixte unique à Chanteuges, avec une composition très schématique à deux étages séparés par une lourde corniche festonnée : une couronne de feuilles lisses est surmontée de paires de maigres crosses d'où retombent de grosses feuilles bombées comme un coquillage. Tous ces chapiteaux végétaux, visibles depuis la porte occidentale (il faut leur adjoindre celui de la figure 41), sont d'inspiration corinthienne et présentent des compositions parfaitement symétriques.

Fig. 42



Deux chapiteaux « animés » (chapiteaux 24 et 37)

Fig. 43



Cartographie : chapiteaux végétaux « animés » appariés (avec un liseré rouge)

- 42 Il faut garder à l'esprit cette stabilité pour saisir l'originalité des **deux chapiteaux végétaux animés** de l'enceinte liturgique, tournés vers l'autel (fig. 42 et 43). Ces deux compositions fort proches, considérées par Laurence Cabrero-Ravel comme étant les plus « modernes » ou les plus « romanes », sont surtout les plus dynamiques<sup>52</sup>. Toutes les deux assument en effet une puissante dissymétrie : sur les faces latérales, l'enroulement d'un rinceau est orienté vers la nef. Une différence importante les distingue cependant, puisque le chapiteau le plus proche de l'autel (fig. 42b), qui évoque la manière du maître de Mozat/Brioude, est doté au centre de chacune de ses faces, d'un oiseau picorant, en lieu et place d'une feuille. Ce type de végétalité particulièrement animée ne se retrouve nulle part ailleurs dans l'édifice et semble par conséquent être lié à la sacralité propre au chœur liturgique.

## La zone positive de la porte du cloître

- 43 Si l'hybridation caractérise le bas-côté sud et si différentes formes de végétalité animent la nef, le bas-côté nord, qui servait d'accès depuis le cloître et était certainement réservé aux moines, rassemble les chapiteaux les plus clairement positifs et les plus « narratifs » de l'édifice.

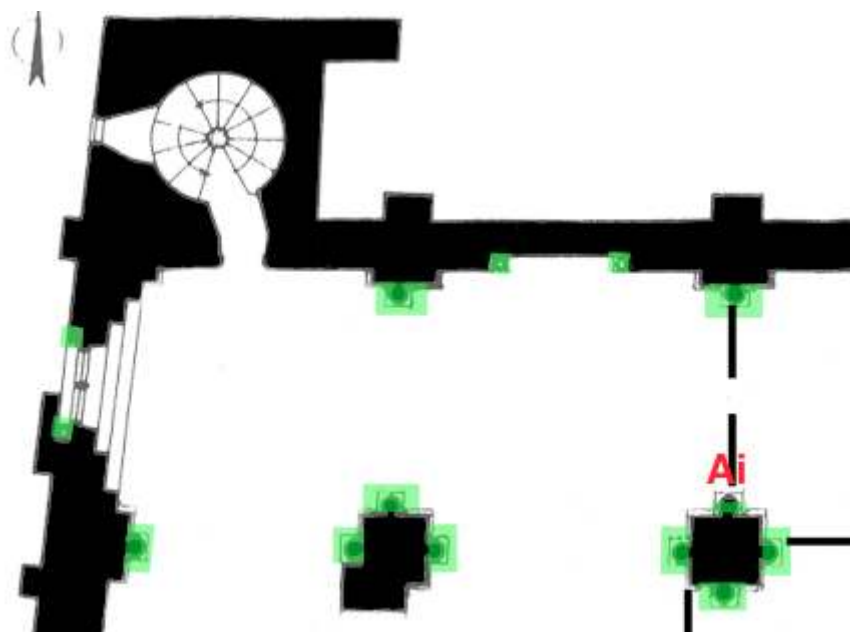


Fig. 44



Aigles du bas-côté nord, face latérale gauche (chapiteau 19)

Fig. 45



Cartographie : hypothèse de délimitation liturgique dans le bas-côté nord

- 44 L'emplacement possible de la barrière liturgique, que l'on devine par les traces d'arrachement entre la seconde pile et le mur nord de l'édifice<sup>53</sup>, trouve un écho au niveau des chapiteaux par un vis-à-vis entre une composition végétale à feuilles lisses



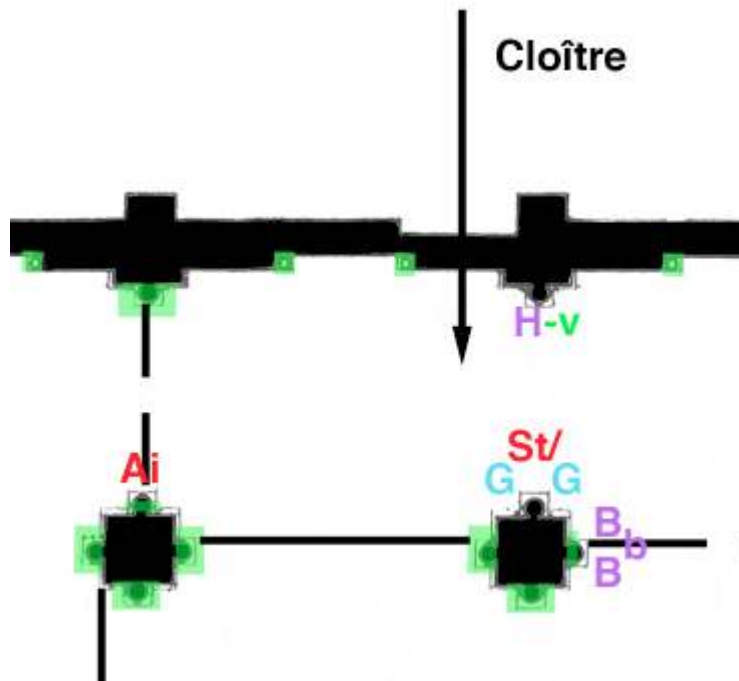
et une reprise soignée, mais malheureusement mutilée, du thème des trois aigles (fig. 44 et 45).

Fig. 46



Saint évêque entouré de deux griffons, vu depuis la porte du cloître (chapiteau 31)

Fig. 47



Cartographie : zone d'accès depuis le cloître

- 45 Prenons maintenant le point de vue d'un moine qui franchirait la porte (aujourd'hui murée) permettant de passer du cloître à l'église. La dernière travée du bas-côté nord comporte un ensemble de chapiteaux d'une intensité iconographique rare dans cet édifice. Le premier chapiteau que le moine aperçoit, légèrement de biais, a été l'objet de nombreuses interprétations. Il montre un **saint évêque dans un bateau, entouré de deux griffons** (codage : GSt/G ; fig. 46 et 47). Dans ce qui est l'unique scène hagiographique de Chanteuges, un homme nimbé se tient au milieu d'un bateau. Si dans sa main droite une crosse l'identifie comme évêque (ou abbé), l'objet qu'il tient dans la main gauche est plus problématique, même si nous pouvons admettre qu'il s'agit probablement d'un livre fermé<sup>54</sup>. Aux deux extrémités du navire, se tiennent des rameurs : la tête de celui qui est à la proue est endommagée, tandis que l'on remarque, pour celui de poupe, sa posture tout en torsion qui lui permet, tout en étant assis vers le centre du bateau, de se retourner pour voir l'immense griffon.

Fig. 48



Griffons de Saint-Pierre de Mozat

- 46 L'interprétation des griffons est délicate et engage celle du chapiteau tout entier. Nous avons déjà rencontré des griffons à plusieurs reprises dans les édifices auvergnats et, chaque fois, nous les avons interprétés comme des représentations positives. Ceux de Mozat et de Saint-Nectaire présentent en effet toutes les caractéristiques de l'animalité ornementale : ces chapiteaux sont *non narratifs*, possèdent une composition strictement symétrique et les deux animaux ont une queue végétalisée (voir chapitre VI). Surtout, ces chapiteaux comportent au centre de la composition, entre les deux bêtes, un calice, ce qui suggère assez nettement une évocation de l'eucharistie (fig. 48).

Fig. 49



Griffons menaçant le bateau du saint, faces latérales (chapiteau 31)



- 47 Si l'on garde ces images à l'esprit, les griffons de Chanteuges apparaissent d'une nature bien différente (fig. 49). On ne peut qu'être frappé par la rigidité striée des pattes (aux serres disproportionnées) clairement agressives et rappelant le traitement des corps des diables en Auvergne, frappé aussi par le fait que ces animaux, qui partout ailleurs sont végétalisés, ne le sont pas ici (un processus de dé-hybridation que l'on remarque aussi sur les dragons du chapiteau de l'avare). Enfin, il faut relever que les impressionnantes serres de ces êtres fabuleux agrippent de chaque côté (ou du moins se posent sur) les extrémités de l'embarcation où se trouve le saint<sup>55</sup>. Dès lors, il nous semble indispensable de considérer que les griffons de Chanteuges jouent un rôle négatif dans cette scène. Celle-ci peut alors se comprendre comme l'image d'un rapport de force entre l'action positive de l'évêque et la menace de forces maléfiques personnifiées ici par les griffons. La position centrale du saint, qui stabilise la composition du chapiteau, de même que sa frontalité hiératique, insensible aux péripéties du moment, le montrent comme le vainqueur de cet affrontement. La question de l'identification de ce personnage, qui est encore sujette à discussion, est finalement secondaire<sup>56</sup>. Ce qui importe est bien que les moines soient accueillis, en entrant dans l'édifice, par l'expression la plus explicite du pouvoir de la sainteté et par l'un des rares chapiteaux de l'église se référant à une *historia* chrétienne<sup>57</sup>. Ce qui importe, c'est bien que la *navis* (le bateau, mais aussi la *nef* de l'église<sup>58</sup>) soit protégé par le saint. Au total, le chapiteau du saint constitue l'opposé positif de celui de l'avare, situé dans l'espace lié à la porte occidentale et qui montrait la soumission du pécheur aux dragons venus le châtier (du reste, le codage adopté dans les deux cas souligne leur similitude : deux figures animales très proches attaquent une figure centrale).

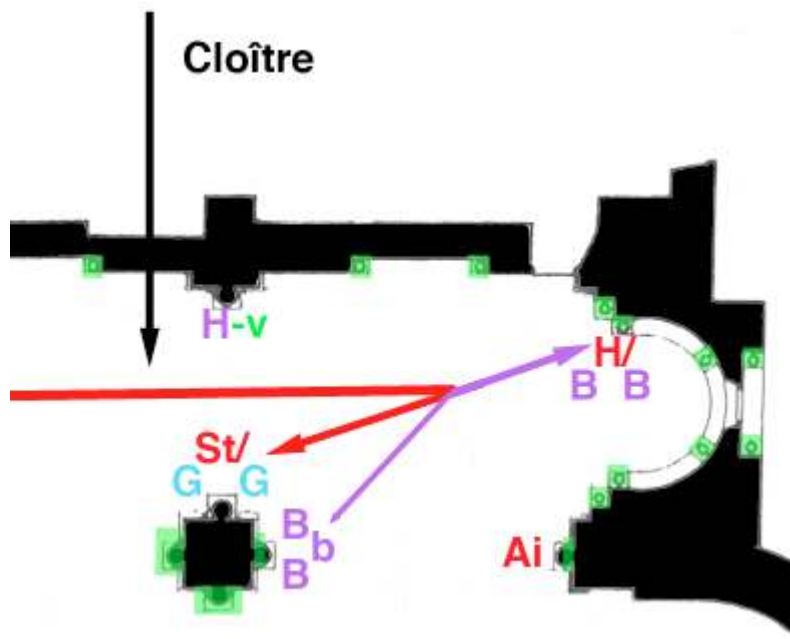
Fig. 50



Hommes végétalisés III (chapiteau 30)



Fig. 51



Cartographie : travée orientale du bas-côté nord

- 48 Le chapiteau du saint, qui exalte le pouvoir clérical, entretient un dialogue intense avec ceux qui l'accompagnent dans la dernière travée du bas-côté nord, et en premier lieu, avec celui qui lui fait face, la troisième variante des hommes végétalisés (codage : H-v ; fig. 50-51). Le vis-à-vis de ces hommes nus, hybridés, et du saint sur son bateau rapproche deux formes de positivité essentielles dans les églises d'Auvergne, celle du monde créé et de sa fécondité, et celle de la vertu ou de la sainteté. A ce titre, la présence de ce chapiteau dans l'espace des clercs, contre le mur du cloître, fonctionne comme un rappel de l'iconographie de la *continuitas* développée dans le bas-côté sud et nous offre un bon témoin de la volonté, sans cesse rappelée dans ces édifices, de montrer l'interaction entre ce que les modernes appelleront le « sacré » et le « profane », la « nature » et la « culture ».

Fig. 52



Homme dominant des bêtes (chapiteau 43a)

- 49 Le chapiteau du saint possède un interlocuteur plus direct encore, avec le chapiteau de l'**homme dominant des bêtes**, présent dans l'absidiole nord (codage : BH/B ; fig. 51 et 52). Ici aussi, un homme, en position frontale et les bras écartés, se trouve entouré de deux animaux. Mais, malgré l'homologie de composition avec le chapiteau du saint, la nature de la scène est très différente. Dépouvu de nimbe et de tout vêtement ecclésiastique, l'homme est ici doté d'une capuche et s'apparente à un laïc. Au bout de ses bras étendus et pliés vers le haut, ses mains semblent tenir deux animaux par la peau du cou (ils ne portent pas de collier). Ces créatures, qui ont été clairement distinguées l'une de l'autre par l'artiste, ne possèdent aucun attribut qui permette de les identifier avec certitude. On a pu y voir un loup, un ours, un chien... et le plus sage est sans doute de les prendre comme de bons représentants de la catégorie des *bestiae* : des animaux sauvages carnivores (sur la définition de cette catégorie, voir chapitre VI, *Animalités*). Alors que le chapiteau de l'avare présente un homme menacé par deux bêtes et que celui du saint montre son pouvoir sur des animaux maléfiques, celui-ci met en scène une domination toute séculière. L'intensité des relations que ce personnage entretient avec le monde vivant est d'ailleurs renforcée par la composition en deux parties de ce chapiteau. Sa moitié inférieure est en effet constituée d'une couronne végétale, elle-même surmontée d'un boudin torsadé sur lequel reposent les animaux, mais d'où l'homme semble émerger. La couronne végétale assume sans doute ici une fonction honorifique, de piédestal, glorifiant la scène qu'elle supporte. Mais il ne faut pas négliger le fait qu'elle se trouve séparée de celle-ci par un boudin torsadé. Sorte de seconde astragale interne au chapiteau, son apparence, qui rappelle fortement une corde, conduit à voir en lui un élément liant le végétal à la scène qu'il supporte, comme deux registres différents d'existants au sein d'une même *continuitas*. Les rapports que

l'homme entretient à la fois avec le végétal et l'animal, et qui étaient traités dans les deux chapiteaux précédents, sont pour ainsi dire recombinaés selon une nouvelle dynamique. Dans ce chapiteau, l'homme n'est pas végétalisé, il n'est pas saint, c'est un simple homme du siècle, mais lui aussi, à sa façon, pris à mi-corps dans le végétal et dominant les bêtes sauvages, tisse un lien entre les différents registres de la création.

- 50 Une fois encore, si l'identification spécifique de la scène est problématique (s'agit-il d'une référence à un personnage ou à un événement local dont on aurait perdu la trace ?<sup>59</sup>), son sens générique est clair : il s'agit d'un homme dominant des bêtes sauvages. Bien que ce personnage apparaisse comme un laïc, son geste n'est pas dépourvu de connotations prestigieuses, dans la mesure où il fait écho au pouvoir qu'Adam possédait sur le monde animal (animaux sauvages compris) avant la Chute<sup>60</sup>. Le type de domination qui est mis en valeur dans cette image n'est pas anodin : il ne s'agit pas d'une domination violente, fondée sur la force, comme dans les chapiteaux représentant Samson ou David cassant la mâchoire du lion. Les animaux paraissent ici naturellement soumis et évoquent plutôt une exceptionnelle relation de coopération (certes asymétrique) avec des créatures normalement redoutées pour leur agressivité.

Fig. 53



Couple de lions et leurs lionceaux (chapiteau 36)

- 51 Une telle relation de coopération se donne également à lire dans le chapiteau représentant un **couple de lions et leurs lionceaux** (codage : B b B ; fig. 53). On retrouve ici une composition qui nous est désormais familière : un motif central (constitué, en l'occurrence, par deux lionceaux<sup>61</sup>), avec un animal tourné vers lui sur chacune des faces latérales. La composition très stricte du chapiteau, le positionnement en quinconce des petits, la corbeille végétale qui soutient la scène, confèrent à cette image un statut particulier, au point que l'on peine à dire s'il s'agit d'une scène d'état ou d'une scène d'action. En sus de son caractère ornemental, un indice peut nous amener à en prolonger la compréhension : un des deux lions tire la langue (l'autre est mutilé). Cette attitude peut faire l'objet de deux interprétations, du reste non contradictoires.



Fig. 54



« Lions et lionceaux », *BESTIAIRE*, Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 602, fol. 1v. (détail), début du XIII<sup>e</sup> siècle

- 52 Dans les deux cas, on considérera que cette langue tirée renvoie à l'action de lécher, qui possède un sens bien particulier pour cet animal. En effet, selon les bestiaires, le lion doit, à l'instar de l'ours, lécher ses petits pour les ranimer après leur naissance (on donne ici un exemple du XIII<sup>e</sup> siècle, fig. 54). Nous sommes alors face à une nouvelle représentation positive des créatures non humaines, exaltant cette fois la solidarité entre les générations, la pitié familiale. Cette vision harmonieuse du monde animal, placé en symétrie du chapiteau des oiseaux picorant dans les rinceaux (fig. 42) fait de cette dernière travée avant le sanctuaire un lieu éminemment positif.

Fig. 55



Lion du heurtoir de la porte sud de Saint-Julien de Brioude, fin du XI<sup>e</sup> siècle

- 53 Une fois n'est pas coutume, il est aussi possible d'évoquer le sens allégorique de la scène des lions et des lionceaux, quand bien même ce niveau de lecture reste sujet à



caution. De fait, la littérature symbolique du Moyen Âge est unanime pour considérer que les lionceaux morts-nés, ramenés à la vie par leurs parents, constituent une métaphore de la résurrection du Christ. Du reste, l'inscription entourant le heurtoir léonin de Saint-Julien de Brioude explique : *Orior exanimis vita[m] dat spiritus oris* (Je nais sans vie, le souffle de la bouche me donne la vie; fig. 55). De même que cette sentence accueillait les visiteurs au seuil de l'église-mère, il est possible qu'à Chanteuges l'image évocatrice de ces lionceaux ressuscités accueille les moines à la lisière du sanctuaire.

Fig. 56



Aigles (chapiteau 40)

- 54 Le lion, roi des animaux en devenir<sup>62</sup>, fait face à un dernier chapiteau, représentant, lui, le seigneur des cieux. Il s'agit des **aigles**, présentés sous la disposition triple issue de Brioude que nous avons déjà rencontrée (fig. 56 et 51 ; codage : Ai). Sans revenir sur les valeurs attachées à ce motif, relevons que l'homologie entre les deux animaux ne s'arrête pas à leur prestige, puisque l'aigle est également une figure du Christ et spécialement de sa résurrection, en vertu du psaume 102 : « Ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l'aigle ». S'il faut imaginer un passage vers le sanctuaire au sein de la barrière liturgique, c'est sans doute entre ces deux figures de la résurrection, qui sont aussi deux représentations éminemment positives du monde créé, qu'il faut la situer.

## Restitution des dynamiques du décor dans l'ensemble de l'édifice

- 55 Considérons maintenant l'agencement du décor sculpté dans son ensemble. Dans ce domaine, l'abbatiale de Chanteuges s'impose comme une singularité au sein de notre corpus, notamment en raison de son plan basilical. Ce choix architectural doit sans doute se penser comme une référence à l'Antiquité, cohérente avec la présence des thèmes romanisants dans l'édifice (porteurs de moutons, aigles, chapiteaux corinthisants, masques, etc.). Ce parti-pris s'inscrit dans la continuité des choix de Mozat, où les références à la romanité jouaient un rôle de premier plan. Les conséquences de l'option architecturale retenue à Chanteuges sur l'agencement du décor sculpté sont considérables. En reprenant la structure des anciennes basiliques romaines, les bâtisseurs de Chanteuges privent l'édifice de déambulatoire et de rond-point, deux espaces qui jouent un rôle décisifs dans les grandes églises d'Auvergne. Si nos hypothèses sur l'emplacement de la barrière liturgique sont valides, il faut penser un édifice où les laïcs n'ont accès qu'à deux travées de la nef et au bas-côté sud. Une telle répartition des espaces est cohérente avec le fait qu'il s'agit d'un édifice dont la fonction est essentiellement monastique et qui n'est guère destiné à l'accueil de pèlerins<sup>63</sup>.
- 56 La contraction du chevet et l'ampleur des travées qui imposent une réduction du nombre des chapiteaux ne sont guère propices au développement d'un véritable *iter*, tel que nous en avons rencontré ailleurs. Dans les autres édifices, le sanctuaire apparaît comme l'aboutissement d'un parcours en images (qui était aussi un chemin de vie) : c'est dans ce lieu de haute intensité sacrale que sont concentrés les chapiteaux les plus imposants, où se déploient la plupart des scènes hagiographiques et évangéliques. Rien de tel à Chanteuges où l'abside se distingue par l'absence totale de décoration sculptée, ce qui contraste avec le soin apporté à l'ornementation des absidioles<sup>64</sup> (fig. 57).

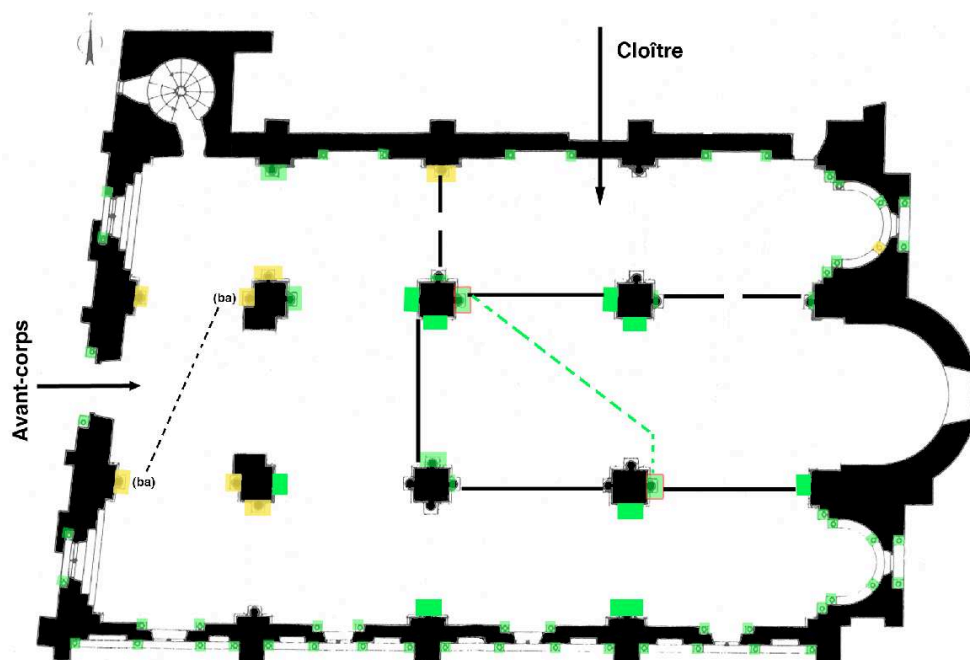
Fig. 57



Chapiteaux végétaux, absidiole du bas-côté sud

- 57 Il y a une évidente raison pratique à cette originalité. L'abside, qui est construite à la verticale de la falaise, appartient à un édifice antérieur, probablement construit peu après la fondation du monastère, en 936. Son maintien au sein de l'église romane peut s'expliquer par la difficulté de bâtir en un emplacement aussi périlleux. Mais la préservation d'autres éléments datés de la première phase de construction, dans la façade et les premières piles, laisse plutôt entrevoir que l'on tenait à intégrer des éléments de l'ancien édifice au sein de la nouvelle création, pour des raisons qui dépassaient le simple pragmatisme<sup>65</sup>. En raison de son antiquité, l'abside peut jouer la fonction d'une relique de l'édifice initial, préservée et intégrée dans la nouvelle église.
- 58 Comme on a pu le constater au cours de l'analyse, les chapiteaux à figures et historiés sont forts rares dans cet édifice, où la présence du végétal est prédominante, comme elle l'est dans de nombreuses églises médiévales. Elle participe, comme c'est assez généralement le cas, à l'unification du lieu par la répétition de chapiteaux très similaires dans l'encadrement des fenêtres et dans les parties hautes.

Fig. 58

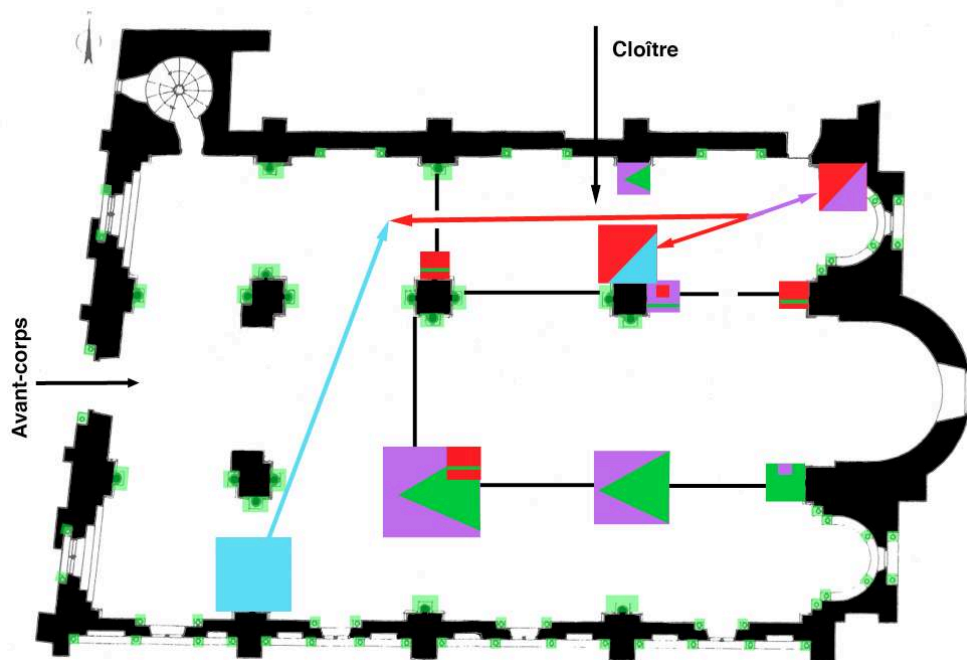


Cartographie des différentes végétalités : (ba) = chapiteaux à abaque architectonique, jaune = chapiteaux à feuilles lisses ; vert saturé = chapiteaux corinthisants ; vert avec un liseré rouge : chapiteaux animés du chœur liturgique ; vert désaturé : autres chapiteaux végétaux

- 59 Mais, au-delà de cet usage, la végétalité joue un autre rôle (fig. 58), puisque ses diverses modalités permettent de marquer et de particulariser les différentes parties de l'édifice avec : 1) des chapiteaux à feuilles lisses disposés essentiellement autour de la porte occidentale (en jaune sur le plan ; deux d'entre eux, qui comportent une abaque architectonique, font songer – même s'ils en diffèrent considérablement – aux chapiteaux-bases observés ailleurs, d'où le codage « (ba) » ; 2) une série de chapiteaux corinthisants dans les bas-côtés et les parties hautes de la nef, codés en vert saturé ; 3) deux chapiteaux animés, dissymétriques et dynamiques, dans le chœur liturgique et tournés vers l'abside (reliés par un trait pointillé vert sur la cartographie). D'une façon assez discrète, le végétal participe à Chanteuges, comme dans les autres églises de notre corpus, d'une qualification hiérarchisée des différentes parties de l'édifice, en correspondance avec leur statut liturgique. L'opposition globale entre les chapiteaux austères de l'entrée occidentale et ceux plus dynamiques du chœur liturgique est la caractéristique principale de cet édifice dans ce domaine, sans être pour autant absolument tranchée, dans la mesure où certains chapiteaux proposent des formules mixtes tissant des liens entre les différents ensembles.



Fig. 59

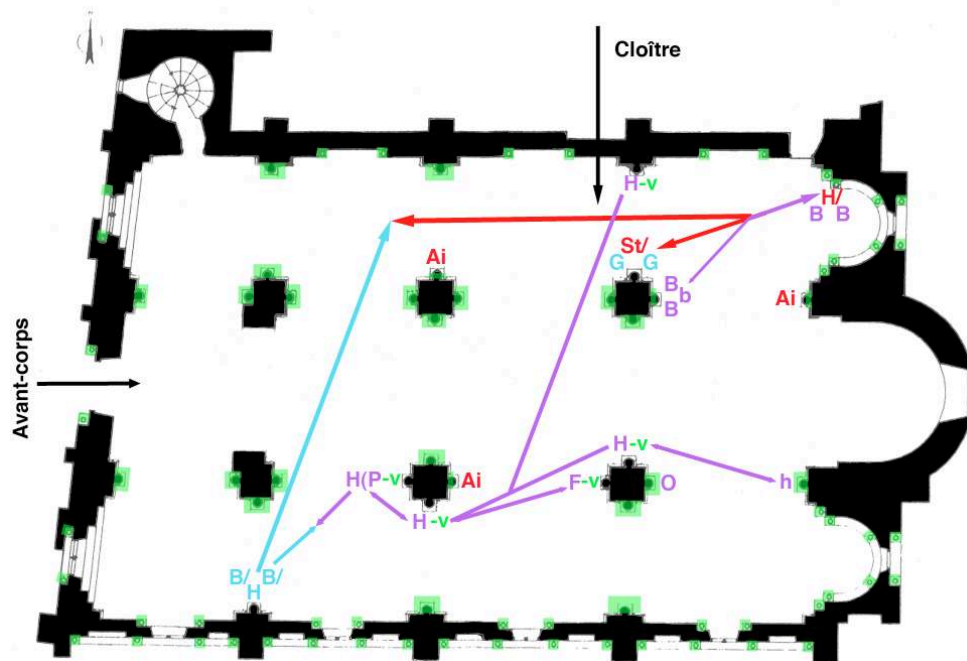


Cartographie des chapiteaux figuratifs : opposition entre le chapiteau de l'avare et les deux chapiteaux positifs de la zone d'accès depuis le cloître

- 60 Si l'on considère maintenant les chapiteaux figuratifs, une telle progression ne se retrouve pas. C'est davantage une opposition forte entre deux lieux de l'édifice qui s'impose (fig. 59). Car à ce niveau d'analyse, on est frappé par la différenciation des deux portes (et des espaces qui en sont proches), créant ainsi une polarité très marquée. En effet, la zone environnant la porte occidentale ne comporte qu'un seul chapiteau figuratif, fortement négatif (entièrement codé en bleu) : l'avare entouré de deux dragons. A cette image d'une humanité pécheresse encadrée et dominée par une animalité justicière, s'oppose tant formellement que thématiquement, deux chapiteaux présents à proximité de la porte du cloître, celui du saint évêque entouré de deux griffons et celui de l'homme dominant deux bêtes (dans le codage de ces deux chapiteaux, le rouge domine). Ces deux représentations d'une humanité contrôlant les forces animales – soit deux formes de positivité, la première sainte et ecclésiale, la seconde plus séculière – sont situées dans l'un des espaces certainement réservés aux moines et mettent en scène le rétablissement du juste rapport hiérarchique entre l'homme et les autres forces de la création. Les trois chapiteaux engagés dans cette opposition sont les seuls de l'édifice à tenir un discours clairement moralisé, les seuls à mettre en scène des rapports de forces, les seuls aussi à présenter des humains qui ne soient pas végétalisés. Dans ce qui peut être lu comme des espaces liminaux, l'iconographie qualifie de façon très contrastée l'espace associé à la porte ouvrant sur le cloître, qui est réservée aux moines et se trouve à la hauteur du chœur, et la porte occidentale<sup>66</sup>. Cette dernière constitue le seul accès par lequel des laïcs sont susceptibles d'entrer et se trouve par là associée au siècle et à ses périls (de manière générale, c'est toute la partie occidentale des églises qui est dotée d'une valeur contrastée, d'une positivité à la fois indéniable et moins absolue que celle des parties orientales, où se trouvent le chœur liturgique et le sanctuaire). L'opposition relevée doit donc être associée à la fois à la fonctionnalité différenciée des deux portes et au

fait que les chapiteaux concernés sont, pour l'un, dans la partie de la nef accessible aux laïcs, et, pour les autres, à proximité du chœur liturgique et du sanctuaire.

Fig. 60

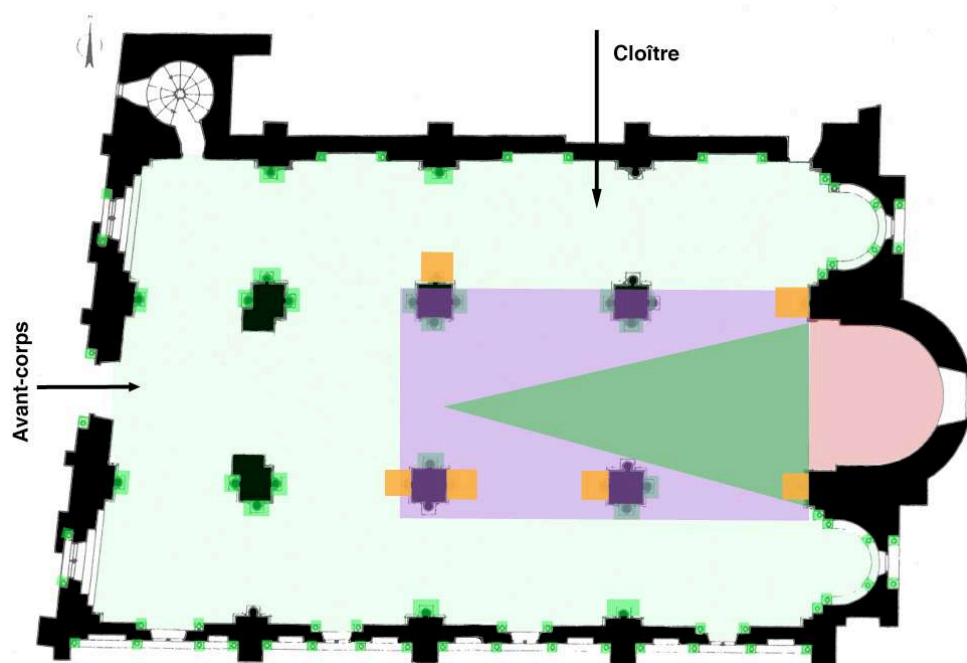


Cartographie des chapiteaux figuratifs : opposition entre le chapiteau de l'avare et les deux chapiteaux positifs de zone d'accès du cloître ; hybridation homme-végétal dans le bas-côté sud

- 61 Cette opposition entre le décor associé aux deux portes frappe par sa netteté. Elle est néanmoins tempérée par l'iconographie du bas-côté sud, qui se trouve investie d'un statut particulier (fig. 60). Situé en dehors de la clôture liturgique, cet espace est aussi celui où les fidèles extérieurs à la communauté monastique pouvaient s'approcher au plus près du sanctuaire, et peut-être entrevoir les reliques conservées dans l'abside, sur l'autel majeur. De fait, l'iconographie de cette partie de l'église possède une cohérence propre, marquée par la profusion des figures hybrides, avec les humains végétalisés et les porteurs de moutons (eux aussi végétalisés). On se trouve ainsi dans une zone qui se distingue par l'absence de figures morales et dans laquelle les différentes formes de la création se donnent à voir sous une forme ornementalisée, éminemment positive (que l'on pense aussi aux oiseaux intégrés dans les rinceaux). Ici, les forces de la création sont exaltées, spiritualisées, tout en conservant vis-à-vis du chœur liturgique et de l'abside, un statut liminaire, périphérique. Un tel registre doit ici être rapproché de celui de la couronne extérieure du déambulatoire de Notre-Dame-du-Port et de Saint-Nectaire où l'on trouve aussi, au moins en partie, des caractéristiques similaires.
- 62 Cette constatation nous amène à considérer l'autre grand principe d'organisation du décor de l'édifice, qui est l'opposition tendancielle entre un centre et ses périphéries. De fait, on ne peut que constater l'homogénéité thématique des chapiteaux situés autour du chœur liturgique, notamment à la retombée des arcs formerets, précisément ceux qui sont les plus visibles pour les moines assis dans les stalles. La codification que nous avons adoptée se révèle ici quelque peu trompeuse, et la distinction entre ce qui codé en rouge (le positif, comme les aigles), en violet (l'expression a-morale de la

création) et en vert (le végétal) est en partie ruinée par le discours tenu par ces chapiteaux. En effet, ce qui caractérise cet ensemble de sculptures est justement l'expression ornementalisée des différentes formes de la création, qui use de procédés de valorisation variés, allant de la végétalisation au symbolisme. A ce titre, nous aurions pu coder les aigles en violet (comme il aurait pu en aller aussi dans les autres édifices, si leurs positions stratégiques ne nous avaient pas conduits à mettre en avant leur hyperpositivité – notamment face à des forces négatives), ce qui aurait renforcé encore l'homogénéité iconographique du chœur liturgique et de sa limite. A l'inverse, l'interprétation strictement symbolique des lions et des lionceaux nous aurait conduit à renforcer encore la positivité de la partie de l'église liée à la porte donnant sur le cloître. Notre cartographie synthétique essaie de pondérer les effets de ces interprétations multiples, du reste non contradictoires<sup>67</sup>. L'opposition entre un noyau constitué par le « chœur liturgique » et sa périphérie doit en dernier lieu être nuancée : d'une part parce qu'elle coexiste avec une dynamique axiale activée par les chapiteaux végétaux (voir paragraphe précédent), d'autre part parce qu'il s'agit d'un effet découlant du choix d'une nef remarquablement courte.

Fig. 61



Cartographie : localisation des chapiteaux romanisants (en orange)

- 63 Au total, le chœur liturgique (ou plutôt ses limites), promeut avec une remarquable *varietas* la beauté et la positivité du monde créé. Ce discours, qui peut être particulièrement rapproché de celui de la nef de Mozat, partage avec celle-ci le recours aux citations romanisantes<sup>68</sup> (fig. 61). La beauté de la création et la louange de sa force ne sauraient être considérées comme l'aboutissement d'un *iter*, dans le lieu de plus haute sacralité de l'église. Cet aboutissement est aujourd'hui invisible et doit sans doute être imaginé dans la décoration peinte de la vénérable abside qui, au-dessus et autour des reliques de Marcellin et Antolian, devait représenter des saints en pied et une figuration théophanique, rendant sensible l'éminente sacralité du sanctuaire. Cette

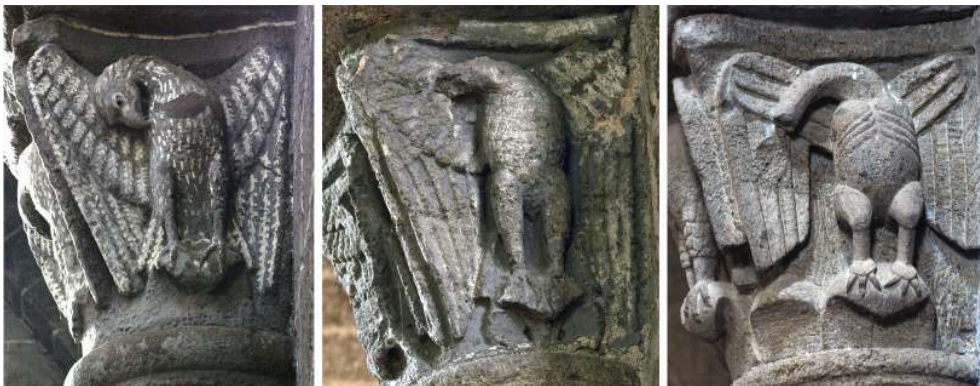
différenciation tendancielle de trois ensembles (périphéries, chœur des moines, abside) est cohérente avec nos hypothèses de reconstitution de la barrière liturgique.

Fig. 62



Trois variantes des hommes végétalisés à Chanteuges (chapiteaux 22, 30 et 33)

Fig. 63

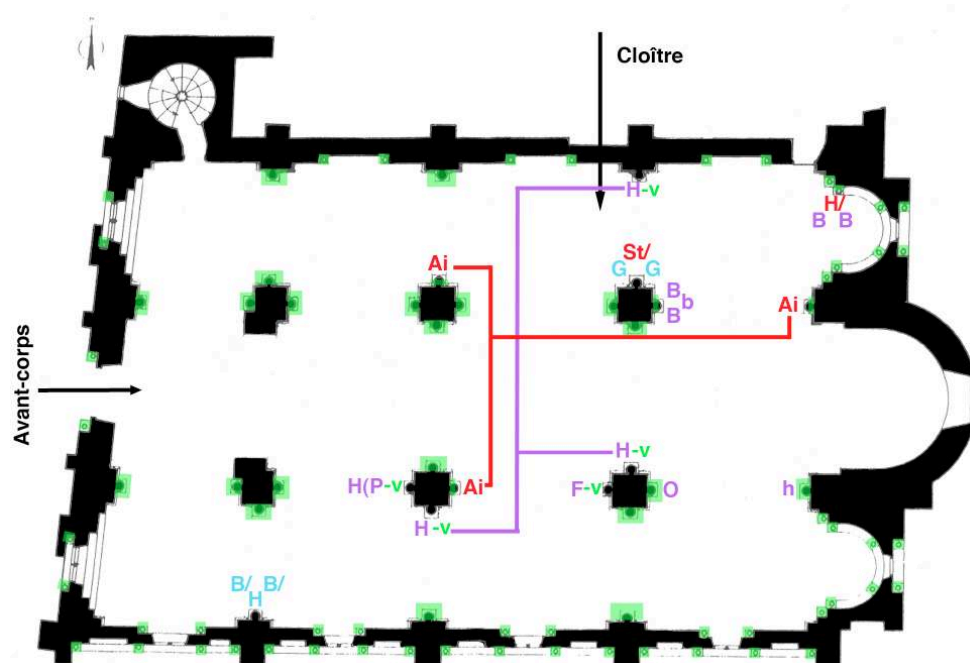


Trois variantes des aigles à Chanteuges (chapiteaux 25, 19 et 40)

- 64 Toutes les analyses que nous avons produites jusqu'à présent se fondent sur la disposition des thèmes et motifs représentés, sans tenir compte de leur traitement formel. Or, la forte différence de qualité dans le traitement des sculptures à Chanteuges oblige à ne pas s'en tenir là. La question des reprises d'un même thème par différentes mains (pour les aigles et les hommes végétalisés, présents chacun trois fois) invite notamment à penser l'opposition entre une logique formelle et une logique thématique.



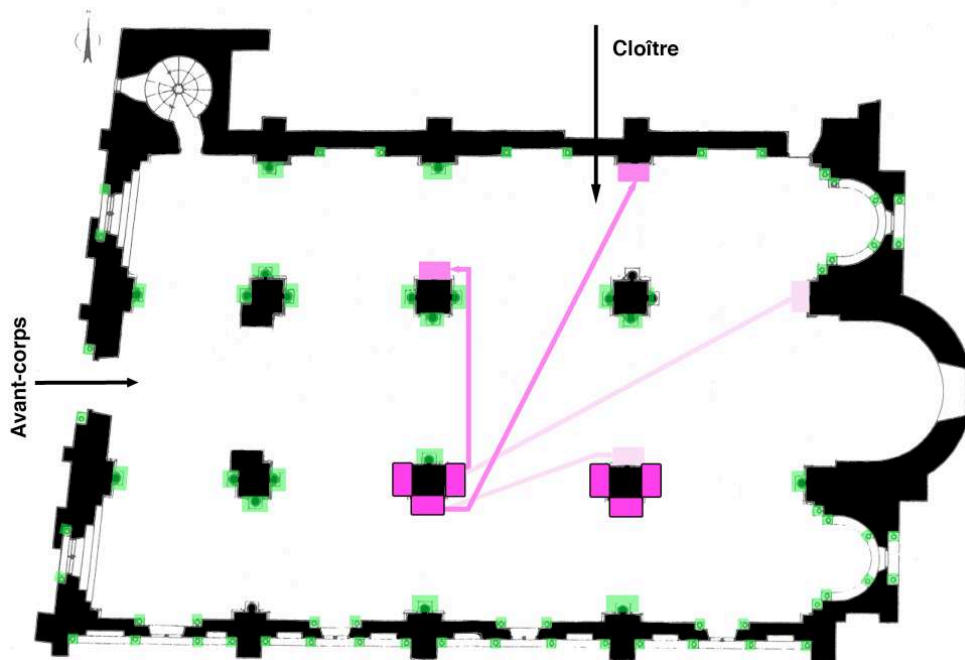
Fig. 64



Cartographie de répartition thématique : triade des aigles et triade des hommes végétalisés

- 65 Si l'on ne considère que les thèmes, la répartition des deux triades peut se lire assez simplement (fig. 62-64). En effet, on constate la présence de deux chapiteaux représentant des hommes végétalisés du côté sud de l'édifice, le troisième étant situé dans le bas-côté nord, juste à gauche de la porte du cloître<sup>69</sup>. À l'inverse, deux aigles sont représentés dans le côté nord de l'église, alors que le troisième se trouve dans la partie sud. Cette disposition suggère un entrelacement thématique, grâce auquel chaque thème, plutôt développé d'un côté de l'édifice, est amorcé (ou rappelé) du côté opposé. Mais si l'on s'attache à repérer la localisation des chapiteaux en fonction des différentes mains auxquelles ils sont attribués, une tout autre organisation apparaît.

Fig. 65



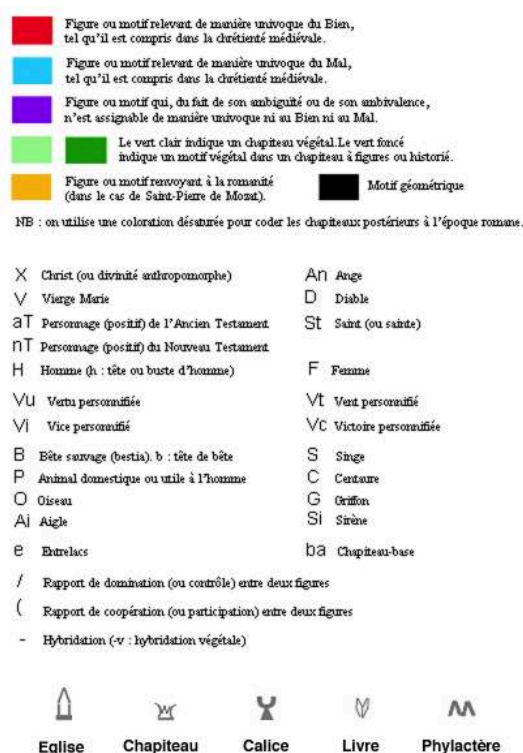
Cartographie de répartition en fonction des mains : chapiteaux de l'atelier de Mozat/Brioude (cerclés de noir) et leurs reprises dans l'édifice

- 66 Alors que les chapiteaux des autres églises de notre corpus possédaient une relative unité plastique, Chanteuges se singularise par une incontestable diversité de qualité. Diversité d'autant plus surprenante que le faible nombre de chapiteaux est compatible avec l'hypothèse d'un chantier de courte durée. Plus encore, la présence de reprises en trois exemplaires d'un même thème iconographique concentre l'attention sur les spécificités formelles et pousse à l'identification de différentes « mains » au sein de cet ensemble. Suivons Jean Wirth dans cet exercice : il attribue cinq chapiteaux à l'atelier de Mozat/Brioude (fig. 16, 22, 27, 42 et 63). Cet ensemble se caractérise par la présence d'une abaque concave et un traitement « romanisant » et plastique des figures. Sur la base de ces critères, il nous semble nécessaire d'adjoindre le chapiteau corinthisant qui présente les mêmes caractéristiques<sup>70</sup> (fig. 10). Tous ces chapiteaux sont regroupés sur les deux dernières piles sud de l'édifice (fig. 65). Comme le fait remarquer l'auteur, ces emplacements, situés en regard des baies du mur sud, sont ceux qui bénéficient de la lumière la plus abondante<sup>71</sup>. Mais il est difficile de tenir cette seule spécificité pour décisive et la localisation de ces six chapiteaux exceptionnels pourrait aussi être la trace de l'histoire du chantier. Ces sculptures ont pu être réalisées dans un premier temps (qui pourrait correspondre à la présence de cet atelier sur le chantier de Brioude), le reste de l'édifice ayant été achevé plus tard, en essayant autant que faire se peut de prolonger l'inspiration du prestigieux atelier. Dans l'état actuel des connaissances, ces réflexions ne peuvent qu'en rester au stade des hypothèses, mais une chose est avérée : la répartition des chapiteaux selon des critères thématiques et celle qui prend en compte les critères formels ne se superposent absolument pas dans le bâtiment actuel. Sans que l'on puisse savoir si cet état de fait est le fruit d'une volonté ou des aléas d'un chantier, force est de constater que certains chapiteaux situés à proximité du chœur, et même du sanctuaire, sont d'une facture fort médiocre (fig. 32 et 56), alors que les plus soignés se rencontrent dans des espaces moins éminents. Ce

décalage entre la logique « formelle » et la logique thématique est particulièrement manifeste à Chanteuges, mais une enquête systématique pourrait en révéler de similaires dans d'autres édifices : c'est notamment le cas à Mozat dont l'hémicycle contenait deux chapiteaux représentant des quaternités d'hommes dans le végétal. Si le thème est pratiquement identique, la différence de qualité entre eux est considérable, au point que la muséographie contemporaine présente le plus soigné des deux dans l'édifice, alors que le second est relégué dans l'espace peu valorisé du musée lapidaire (voir chapitre II, fig. 63 à 69). Ce faisant, le goût du XX<sup>e</sup> siècle a séparé ce que le Moyen Âge n'avait pas craint de réunir, dans un contexte où les différences de « mains » et même de qualité n'avaient visiblement pas le statut que nous sommes souvent enclins à leur prêter aujourd'hui<sup>72</sup>.

- 67 Si cette opposition entre deux logiques nous frappe tant, c'est peut-être parce qu'elle fait écho à la répartition des différentes méthodes d'analyse de l'image depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. À l'histoire de l'art l'analyse du processus de création, des différentes mains, des styles, de l'histoire du chantier ; à l'anthropologie de l'image, l'étude de la réception des représentations, de leur inscription au sein de la culture qui les a produites, de leur articulation avec les usages rituels. Ce Yalta méthodologique n'est évidemment pas satisfaisant et ces frontières ont largement été remises en cause, tant du point de vue de l'histoire de l'art (par le biais de l'iconologie, voire de l'iconographie) que de l'anthropologie (dont la tradition issue d'André Leroi-Gourhan s'intéresse justement au geste technique<sup>73</sup>). Un exemple comme celui de l'église de Chanteuges montre bien la nécessité de dépasser ce clivage pour pouvoir rendre compte de la complexité des créations dans cet édifice. De façon plus générale, au sein de l'ensemble de notre corpus, les œuvres géniales de l'atelier de Mozat/Brioude posent une série de questions qui traversent les répartitions disciplinaires modernes : lorsque ses productions sont copiées à de nombreuses reprises, que cela soit au sein d'un même édifice (Chanteuges, Mozat) ou dans différents chantiers (voir les interprétations du répertoire de Mozat à Saint-Nectaire et Notre-Dame du Port; chapitres III et IV), c'est un défi formel qui est relevé par d'autres ateliers, mais également tout un rééquilibrage des rapports entre les thèmes et les hyperthèmes, qu'il convient d'intégrer dans un dispositif à chaque fois inédit.

Fig. 66



Annexe : codage des cartographies

## NOTES

1. *Gallia christiana*, Paris, 1720, t. 2, *Instrumenta*, col. 82. et Louis-Antoine CHAIX DE LAVARÈNE, « Appendice au bullaire d'Auvergne », *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Clermont-Ferrand*, 19, 1877, p. 572.
2. Telle est l'hypothèse de Laurence Cabrero-Ravel, présentée dans : « Entre tradition et modernité : Saint-Marcellin de Chanteuges (après 1137) », *Hortus artium medievalium*, 7, 2001, p. 209-224. Il s'agit de l'article le plus complet sur Chanteuges dans lequel, à partir d'arguments archéologiques, l'auteur propose une datation tardive.
3. J. Wirth note par ailleurs qu'un chapiteau (bien daté des années 1090-1100) avec des sirènes aux queues végétalisées se retrouve dans l'église Saint-Chaffre du Monastier-sur-Gazeille, cf. J. WIRTH, *La datation*, op. cit., p. 251.
4. La proximité entre certains chapiteaux de Chanteuges et de Brioude est particulièrement frappante et se manifeste parfois jusque dans des détails infimes de composition (voir notamment les plumes du cou des aigles ou la position des bras des hommes végétalisés). B. Craplet associait déjà ces sculptures à un même atelier qui, selon J. Wirth, est aussi l'auteur des sculptures de Mozat (cf. J. WIRTH, *La datation*, op. cit., p. 242-253 et B. CRAPLET, *Auvergne romane*, op. cit., p. 268).



5. A. DIERKENS, « Une abbaye médiévale face à son passé : Saint-Pierre de Mozac », *op. cit.*, p. 102 et note 142.
6. De nombreux textes récents font référence à une légende de « moines rouges » ayant pillé la région avant 1137, sous la conduite d'Ithier de Mandulphe, de Digons, devenu moine à Chanteuges. Nous n'avons trouvé à ce propos aucune source médiévale. Il semble que la description de ces événements apparaisse pour la première fois sous la plume particulièrement fleurie de Charles Nodier (voir Charles NODIER et Isidore TAYLOR, « Les environs du Puy et les bords de l'Allier et de la Loire », *Revue de Paris*, 43, 1832, p. 116-117; repris dans le volume II consacré à l'Auvergne des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, 1833) qui, après le récit circonstancié des méfaits des moines, note que « la terrible renommée des frères de Saint-Marcellin a laissé de profonds souvenirs dans l'esprit du peuple qui, de génération en génération, se raconte leur histoire ; et les vieilles femmes des environs vous affirmeraient au besoin que leur noire cavalcade n'a jamais failli depuis des siècles à renouveler ses courses nocturnes sous les arceaux du cloître au renouvellement de chaque lune ». Dès 1840, Félix Grellet affirme que ce récit pourrait être « une agréable broderie basée sur les données de la chartes d'extinction [...] », non seulement à cause de l'absence de toute source médiévale, mais aussi parce que Charles Nodier « lui-même, lorsqu'on l'interroge pour éclaircir ce fait, s'abstient de toute réponse ». Nous rejoignons sa conclusion : « A cet habile écrivain donc, ou l'honneur de cette précieuse découverte si elle existe réellement, ou la responsabilité d'avoir raconté, pour embellir son récit, des faits qui n'auraient pas eu lieu » (Félix GRELLET, « Chanteuges, son histoire, ses antiquités et ses traditions », *Annales de la société d'agriculture, science, art et commerce du Puy*, 10, 1840, p. 286-287).
7. L. CABRERO-RAVEL, « Entre tradition et modernité », *op. cit.*, p. 210. Sur les arguments archéologiques en faveur d'une datation haute de l'édifice, voir en dernier lieu : Jean WIRTH, « Fondations, donations et chronologie des chantiers : le cas des églises d'Auvergne », *Atti del Convegno internazionale di studi di Parma* (sous presse).
8. Il s'agit des hommes végétalisés (présents trois fois), des femmes végétalisées et des trois triades d'aigles (le type de ces derniers chapiteaux, avec l'oiseau central ayant la tête tournée de côté se distingue du type présent à Mozat, nous y reviendrons).
9. Il y a au total trois ouvertures dans cette travée du mur nord : deux portes aujourd'hui murées et une ouverture dans la partie haute du bas-côté. L'ampleur de cette ouverture, son ornementation à l'extérieur, invite à se demander s'il ne s'agissait pas d'une porte permettant d'accéder à un étage du cloître.
10. L. Cabrero-Ravel évoque la possible présence d'une chapelle d'étage (« Entre tradition et modernité », *op. cit.*, n. 26, p. 222).
11. C'est vraisemblablement l'ouverture de la grande baie occidentale, à ce moment-là, qui imposa la destruction de l'avant-corps. Il est difficile de comprendre pourquoi ces travaux n'ont pas entraîné la disparition des vestiges de celui-ci.
12. Par ailleurs, deux chapiteaux romans sont aujourd'hui à moitié engagés au sommet des piédroits de la grande fenêtre gothique de la façade ; leur lecture est pratiquement impossible.
13. L'église mesure 32 mètres de long ; celle de Saint-Nectaire 35.
14. On note aussi que seuls 6 chapiteaux sur 62 ne possèdent aucun élément végétal. Sur 62 chapiteaux, près de la moitié sont des petits chapiteaux végétaux surmontant les colonnettes qui entourent les fenêtres. La fréquence des chapiteaux à figures est donc bien plus important si l'on ne considère que les « grands » chapiteaux (13 chapiteaux à figures sur 32).
15. Quelques extraits d'un coutumier antiques (en fait un Ordinaire) ont été relevés par le liturgiste dom Jacques Boyer (mort en 1738) et sont conservés à Paris dans les « Papiers Lebrun » à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Lat. 18614, fol. 5-6. Le texte n'est pas daté, mais sa précision correspond à une rédaction postérieure au XIV<sup>e</sup> siècle. Il comporte la description de quelques fêtes allant du premier dimanche de l'Avent jusqu'aux Rameaux (décrits entièrement)

et de nombreux incipit liturgiques. On y apprend que la Translation de saint Marcellin y est fêtée le 2 mars, que l'on descend dans le chœur après les lectures au pupitre. Un tabernacle décrit comme étant « à côté de l'autel » pourrait correspondre au meuble inclut dans le mur de l'abside. Nous remercions Pascal Collomb pour son aide amicale dans la compréhension de ce texte. Jacques Branche, en 1652, mentionne une châsse de chêne bien maçonnée sous le grand autel de l'église, qui abriterait les ossements de saint Antolian. Selon le même auteur, les reliques de saint Marcellin étaient sur le grand autel et comportaient des os et le manipule du saint. En 1852, le curé de Chanteuges rapporte des témoignages oraux évoquant la présence passée d'une statue monumentale de Marcellin et de la fameuse châsse dans l'église (les deux ayant été détruites lors de la Révolution, et le culte du saint ayant pris fin). Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'église devient paroissiale et est dédiée à saint Saturnin.

16. Notons qu'il n'est pas impossible que la peinture se soit prolongée également dans le bas-côté sud.

17. Les stalles aujourd'hui conservées dans les bas-côtés s'insèrent parfaitement dans cet espace.

18. D'après les traces visibles in situ, l'implantation des barrières longitudinales vient sur les chapiteaux, ce qui n'est pas le cas de celle du chancel. Il est possible que nous ayons affaire à un mobilier de nature différente avec, par exemple, des grilles sur les côtés et une construction plus dense sur la barrière de chancel (précédée d'un autel de la croix, en avant ?).

19. L. CABRERO-RAVEL, « Entre tradition et modernité », *op. cit.*, p. 220 (avec une répartition légèrement différente entre les deux types). Les petits chapiteaux répétitifs se trouvant de chaque côté des fenêtres des bas-côtés mélangent avec peu de rigueur ces deux types. Nous considérons qu'ils n'interviennent pas dans l'organisation générale des images.

20. Les chapiteaux à feuilles lisses sont les chapiteaux 2, 3, 6, 7, 9, 10 et 18. Deux chapiteaux (29 et 46a) n'entrent dans aucune des deux catégories.

21. La première travée conserve des éléments du premier édifice, ce qui explique sans doute cette absence.

22. Un petit chapiteau à feuilles lisses se trouve également dans l'absidiole nord (43c).

23. Le rôle de pivot assumé par ce chapiteau est par ailleurs renforcé par les importantes variations qu'il comporte entre les deux faces latérales, celle tournée vers la porte présentant une variation simplifiée du motif situé du côté du collatéral.

24. Priscilla BAUMANN, « The Deadliest Sin : Warnings against Avarice and Usury on Romanesque Capitals in Auvergne », *Church History*, 59, 1990, p. 7-18. Voir aussi Avital HEYMAN, *'That Old Pride of the Men of the Auvergne'. Laity and Church in Auvergnat Romanesque Sculpture*, Londres, Pindar Press, 2004, p. 17 et suivantes.

25. On trouvera un bon aperçu de ce corpus et des interprétations qu'il a suscité dans A. HEYMAN, *'That Old Pride, op. cit.*, p. 99-118.

26. Parmi les nombreuses références vétéro-testamentaires aux bergers, retenons la mention, présente chez Isaïe, du pasteur portant des agneaux dans ses bras : « *Sicut pastor gregem suum pascet, in brachio suo congregabit agnos, et in sinu suo levabit ; fœtas ipse portabit* », Is 40, 11 (*Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*).

27. « *Quis ex vobis homo, qui habet centum oves, et si perdiderit unam ex illis, nonne dimittit nonaginta novem in deserto, et vadit ad illam quæ perierat, donec inveniat eam ? Et cum invenerit eam, imponit in humeros suos gaudens : et veniens domum convocat amicos et vicinos, dicens illis : Congratulamini mihi, quia inveni ovem meam, quæ perierat* », *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*.

28. « *Mercenarius autem, et qui non est pastor, cujus non sunt oves propriæ, videt lupum venientem, et dimittit oves, et fugit : et lupus rapit, et dispergit oves ; mercenarius autem fugit, quia mercenarius est, et non pertinet ad eum de ovibus. Ego sum pastor bonus : et cognosco meas, et cognoscunt me meæ. Sicut novit me Pater, et ego agnosco Patrem : et animam meam pono pro ovibus mei* », *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*.

29. D'un point de vue technique et purement factuel, signalons que ce geste est pratiqué par les bergers au moment de la tonte.

30. Une autre interprétation « antiquisante » consiste à voir dans ce motif des hommes apportant des bêtes pour le sacrifice (païen). Cette hypothèse, défendue notamment par Z. Swiechowski, semble particulièrement pertinente à Besse-en-Chandesse, où un homme portant une vache tirant la langue est accompagné par deux hommes armés de haches.

31. A. HEYMAN, *'That Old Pride, op. cit.*, p. 111 et suivantes.

32. Jean JANNORAY, « XI<sup>e</sup> Circonscription », *Gallia*, 6, 1948, p. 200-207. Ce tombeau, qui pourrait dater du IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle, comporte en outre trois Victoires masculines ailées (on pense à Mozat) dont l'une tient une inscription « Lege feliciter ». L'iconographie de ce sarcophage est parfaitement ambivalente, et seul son contexte archéologique permet d'indiquer qu'il est chrétien.

33. Jurgis BALTRUŠAITIS, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1993 [1981].

34. Daniel FABRE, « Le berger des signes », dans Daniel FABRE (dir.), *Écritures ordinaires*, Paris, POL-BPI, 1993, p. 269-213.

35. L'interprétation de cette série fait l'objet d'un développement thématique dans le chapitre VI (partie consacrée aux hybridations). Nous privilégions ici l'analyse « interne » de ces images.

36. « *Ego sum pastor bonus : Ego sum via veritas et vita : Ego sum hostium ovium : per me si quis introerit salvabitur et ingredietur, et pascua inveniet dicit dominus* », *Corpus des inscriptions de la France médiévale, op. cit.*, vol. 18, p. 98 (inscription datée du début du XII<sup>e</sup> siècle). Voir aussi Dominique DE LAROUZIÈRE-MONTLOSIER, *L'invention romane en Auvergne. De la poutre à la voûte, X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle*, Nonette, Créer, 2003, p. 282 et suivantes, ainsi que Robert FAVREAU, « Le thème épigraphique de la porte », dans *La façade romane, Cahiers de Civilisation médiévale*, 34, 1991, p. 274-275.

37. La disposition symétrique des deux moutons, la tête tendue vers des pousses végétales est une sorte de topos iconographique : c'est ainsi que les animaux sont présentés dans les Annonces aux bergers associées à la Nativité.

38. A Issoire comme à Saint-Nectaire, la présence d'un mauvais et d'un bon porteur de mouton pourrait faire écho à l'opposition entre le voleur de brebis et le bon pasteur, décrite dans Jean 10.

39. C'est la conclusion à laquelle nous sommes parvenus après une observation attentive *in situ*. On retrouve d'ailleurs la même physiologie dans les deux autres exemplaires de ce thème à Chanteuges.

40. J. WIRTH, *L'image à l'époque romane, op. cit.*, p. 169 et Pierre-Olivier DITTMAR, « Les corps sans fins. Extensions animales et végétales dans les marges de la représentation (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle) », dans *Estremità e escrescenze del corpo, Micrologus*, 20, 2012, p. 25-42. On notera par ailleurs que ce chapiteau entièrement positif a une contrepartie toute négative à Notre-Dame-du-Port, où l'un des chapiteaux d'une absidiole présente deux hommes dont les jambes sont végétalisées d'une manière comparable : sur la face centrale, les jambes sans pied et arquées (comme le serait la queue d'un triton) se prolongent et se fondent en une tige unique menant à un masque maléfique, tandis que, sur l'autre jambe, c'est le mollet qui se transforme directement en végétation (voir chapitre IV, fig. 138 et 139). Pour le reste, les attitudes sont très différentes (les hommes du chapiteau de Notre-Dame-du-Port sont comme écartelés), mais ce sont les mêmes éléments signifiants qui sont remaniés, dissociés et réassociés autrement, et réinterprétés d'une église à l'autre.

41. Les trois chapiteaux aux aigles de Chanteuges se distinguent seulement de ceux de Brioude par le côté vers lequel l'animal penche la tête (vers la gauche à Chanteuges, vers la droite à Brioude).

42. Cette caractéristique se retrouve pratiquement dans l'ensemble des chapiteaux de Brioude apparentés à ceux de Chanteuges par le fort creusement de l'abaque.

43. Jacqueline LECLERQ-MARX, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997.
44. Ce chapiteau a été retrouvé récemment. Il avait été utilisé en remploi dans une colonne de la salle capitulaire (gothique) de Saint-Pierre de Mozat. Son appartenance à l'abbaye romane, si elle nous semble très probable, n'est qu'hypothétique. Notons par ailleurs que l'usage de ce motif pourrait participer des citations romanisantes de Mozat. On rencontre en effet des figures proches, mais masculines, dans le répertoire ornemental romain, comme sur la frise supérieure du mausolée des Antiques, à Glanum.
45. On notera que, contrairement aux aigles et aux hommes végétalisés, ce chapiteau n'est pas dupliqué à Chanteuges.
46. On notera que la façon de tirer la langue est ici assez singulière, puisque dans les autres exemples de notre corpus la langue vient se déposer sur la lèvre inférieure. Faut-il en conclure qu'il s'agit d'un autre geste ?
47. Peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre l'expression « faire la moe », contenue dans l'Évangile des quenouilles : « Et quant vous verrez alumer la sieue dedens vos cheminez, faites lui la moe et pour aussi vray que euvangile, elle s'estaindra d'un coup », *Les Évangiles des quenouilles*, édité par Madeleine JEAY, Paris-Montréal, Vrin-Presses de l'Université de Montréal, 1985, p. 103. Voir Robert JACOB, « Bannissement et rite de la langue tirée au Moyen Age. Du lien des lois et de sa rupture », *Annales H.S.S.*, 55, 2000, p. 1039-1079 et « Le faisceau et les grelots. Figure du banni et du fou dans l'imaginaire médiéval », *Droit et cultures*, 41, 2001, p. 65-98. Dans le cas des usages apotropaiques de ce geste, il peut tout à fait être produit par des figures légitimes, comme les représentants du droit.
48. Les figures tirant la langue sont par ailleurs très nombreuses sur les modillons, aux limites extérieures de l'édifice.
49. Cette abaque est à bords concaves, ce qui rapproche ce chapiteau de ceux des aigles et des humains végétalisés.
50. Le masque présent dans le bas-côté nord est doté d'une coiffure qui ne se confond pas avec l'abaque. Il pourrait s'agir d'une tonsure.
51. On distingue les pieds et le bas du vêtement de deux personnages. On peut supposer qu'il s'agissait de saints debout (un décor d'abside très commun) et qu'ils étaient surmontés dans le cul-de-four par une représentation théophanique.
52. L. CABRERO-RAVEL, « Entre tradition et modernité », *op. cit.*, p. 219.
53. On ne retrouve pas de traces similaires dans le bas-côté sud. On conçoit aisément que le bas-côté nord, qui permettait l'accès au cloître, avait quelques raisons d'être séparé du reste de l'édifice. Rappelons que notre hypothèse suppose une barrière liturgique initiale qui aurait été ensuite remplacée par une clôture d'une taille plus importante nécessitant le buchage de certains chapiteaux.
54. Le fait est que la main de l'évêque se ferme sous le livre, et non pas sur lui. Dès lors, il est possible d'imaginer que l'objet en question est doté d'un manche, ce qui pourrait conduire à l'identifier à une crécelle. Cependant, il nous semble également possible que le livre soit doté d'une queue, c'est-à-dire d'une partie excédentaire du dos de la couverture, qui permettait de saisir le livre et de l'accrocher à sa ceinture.
55. On ajoutera quelques remarques complémentaires : 1) ce griffon bénéficie d'un traitement plus soigné que celui de la poupe ; 2) sa croupe est ornée d'un motif fleurdéliné tourné vers le bas, ce qui pourrait être une marque négative ; 3) le chapiteau ne repose pas directement sur l'astragale, ce qui laisse supposer qu'il pourrait s'agir d'un remploi.
56. Selon l'hypothèse la plus admise, il s'agit de saint Marcellin, dont les reliques ont été transférées depuis Embrun, lors de la fondation de l'abbaye en 936. Marcellin venant du Maghreb, c'est la traversée de la Méditerranée qui serait évoquée ici (mais sa *Vita* n'en fait aucune mention particulière, voir *Acta sanctorum*). La présence d'autres reliques est attestée à



Chanteuges, notamment celles d'Antolian, et peut-être celles de Cassian. Aucune des vies de ces saints ne mentionne d'épisode maritime. Deux auteurs supposent que ce chapiteau représenterait une translation de reliques sur l'Allier, depuis Brioude ou Clermont jusqu'à Chanteuges : il est vrai que cette rivière, qui coule au pied de l'abbaye, était une voie de communication importante en Auvergne et reliait ces trois villes (voir Robert MELZAK, « Saint Marcellinus between Griffins on a Romanesque Capital at Chanteuges », *Source. Notes in the History of Art*, 9, 1990, p. 6-10 et Jacques BAUDOIN, « Saint Antolian et saint Antonin », *Congrès de la Fédération des sociétés savantes du centre de la France*, 98, 1997, p. 49-52). Notons enfin que, dans la charte de fondation, l'abbaye est dédiée non seulement à saint Marcellin, mais aussi à saint Julien de Brioude, saint Julien d'Antioche et saint Saturnin. Nous n'avons pas trouvé dans les Vitae de ces saints d'éléments permettant de les rapprocher de ce chapiteau.

57. L'adresse de ce chapiteau aux moines est renforcée par une légère dissymétrie de la face centrale, de sorte que la scène fonctionne de manière particulièrement efficace lorsqu'elle est vue depuis la porte du cloître.

58. Rappelons que *navis* est un terme d'emploi courant au Moyen Âge pour désigner ce que nous appelons la nef (voir chapitre I).

59. Une hypothèse intéressante verrait dans cette scène David entre l'ours et le lion (1 Samuel 17, 34-37), un passage qui fait directement écho à la thématique du bon pasteur : « David dit à Saül : « Ton serviteur était berger chez son père. S'il venait un lion, et même un ours, pour enlever une brebis du troupeau, je partais à sa poursuite, je le frappais et la lui arrachais de la gueule. Quand il m'attaquait, je le saisisais par les poils et je le frappais à mort. Ton serviteur a frappé et le lion et l'ours. Ce Philistin incirconcis sera comme l'un d'entre eux, car il a défié les lignes du Dieu vivant ». David dit : « Le seigneur qui m'a arraché aux griffes du lion et de l'ours, c'est lui qui m'arrachera de la main de ce Philistin » ». Cependant, les deux animaux présents dans cette scène diffèrent trop des lions présents sur le chapiteau tout proche pour que cette attribution puisse être soutenue.

60. Pierre-Olivier DITTMAR, « Le seigneur des animaux entre *Pecus* et *Bestia* », dans *Adam premier homme*, à paraître dans *Micrologus Library*.

61. L'identification n'est pas certaine : certains ont voulu y voir des lapins. La présence d'une amorce de crinière, la proximité entre les pattes des petits animaux et celles des lions, ainsi que la langue tirée de l'animal adulte, nous ont fait préférer l'hypothèse des lionceaux.

62. Michel PASTOUREAU, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007.

63. On notera que saint Marcellin ne possède pas d'ancrage local : c'est un saint « d'importation », puisqu'il fut surtout actif dans les Hautes-Alpes. Il est probable que son culte ne bénéficie pas du prestige local d'un saint comme Nectaire ou Austremonne. Il n'est pas fortuit que son culte soit tombé dans l'oubli au XIX<sup>e</sup> siècle.

64. Le décor des absidioles est constitué de chapiteaux végétaux d'une grande qualité (dont un chapiteau « composite »), supportés par des colonnes monolithes. Un seul chapiteau comporte des figures (43a).

65. De façon similaire, de nombreux éléments constructifs romains ont été intégrés dans les points particulièrement valorisés (portes, fenêtres) du bâti de Notre-Dame-du-Port (voir chapitre IV).

66. Sur l'importance relative de l'opposition Ouest-Est, voir J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, op. cit., notamment p. 83.

67. Pour cela, nous avons fait usage d'aplats de couleur, avec toute la prudence qu'une telle option impose. De même, nous avons figuré un carré rouge dans le chapiteau majoritairement violet des lions et lionceaux, afin d'évoquer l'incertitude entourant la compréhension de ce chapiteau et l'hypothèse d'une interprétation symboliste positive.

68. L'ensemble des thèmes romanisants sont présents à Mozat, hormis les porteurs de moutons.

69. D'un point de vue thématique, il serait même possible de relever une certaine progression dans les trois variantes au sein de l'édifice. Le chapiteau situé dans le bas-côté nord présente deux hommes dont les extensions végétales portent deux fruits ; celui qui est proche de la porte du cloître présente deux hommes portant quatre fruits, alors que, dans la variante du vaisseau central, trois fruits sont présents (celui qui est au centre du chapiteau servant de point de jonction entre les deux hommes).

70. Et peut-être aussi le chapiteau 13, dont la facture est toutefois moins soignée.

71. Dans le cas de Chanteuges, ce surplus d'éclairage n'est pas seulement dû à l'exposition. Le bas-côté nord est aujourd'hui particulièrement sombre en raison de l'obstruction plus tardive des ouvertures, mais il devait l'être également au XI<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où il était adossé au cloître.

72. Dans le même ordre d'idée, on notera que quelques chapiteaux végétaux des bas-côtés de la nef de Notre-Dame-du-Port sont plus travaillés encore que certains des grands chapiteaux ornant l'hémicycle.

73. Bruno LATOUR et Pierre LEMONNIER (dir.), *De la préhistoire aux missiles balistiques. L'intelligence sociale des techniques*, Paris, La Découverte, 1993.

---

## INDEX

**Keywords** : romanesque art, capitals, Auvergne, Middle ages, Anthropology, iconography, Saint-Marcellin de Chanteuges

**Mots-clés** : art roman, chapiteaux, auvergne, Moyen Age, Anthropologie, Iconographie, Saint-Marcellin de Chanteuges